Odbiorca ubezwłasnowolniony

Teksty o kulturze masowej i popularnej

Stanisław Barańczak

Ossolineum

Odbiorca ubezwłasnowolniony

Teksty o kulturze masowej i popularnej

Stanisław Barańczak

Wybór, opracowanie i posłowie
Adam Poprawa

Wydawnictwo Ossolineum

Spis rzeczy

Karta redakcyjna

DZIENNIK TV (1971)

10 I 1971. Z niebywałym opóźnieniem...
1 II 1971. Podobno telewizja ogłupia...
4 II 1971. W krótkim odstępie czasu...
26 II 1971. Po pierwszym odcinku...
1 IV 1971. Atmosfera żałoby narodowej...
15 IV 1971. Ubiegły tydzień stał pod znakiem...
25 IV 1971. Moje dwie skrajnie różne przygody...
14 V 1971. Gdyby się tak dobrze zastanowić...
1 VI 1971. Felieton telewizyjny traktuje z zasady...
31 VIII 1971. Rozstając się z czytelnikami...
28 IX 1971. Skąd tyle Cyganów...
13 X 1971. Tym razem...

ODBIORCA UBEZWŁASNOWOLNIONY (1975, 1971–1973)

Ubezwłasnowolnienie odbiorcy
Dziewczynki wręczające kwiaty
Neony polskie
Gesty piosenkarzy
„Dżen-ku-je bar-zo”
Jezdnia i wolność
Nagość fotografowana
Gesty piłkarzy

Interpunkcja dziennikarska
Rozrywki umysłowe
Prima aprilis „na łamach”
Seriale
Znaki złożone z ludzi
Mikrofon
Kapitan Grabowski w akcji
Jak słodko płakać na Love Story
Głos ma szary człowiek
Western, czyli tragizm geometryczny
Oblicz punkty, a dowiesz się, kim jesteś
PKF
Parodyści
Szkic do portretu Jana Ciszewskiego
W stylu bojowym
W stylu intymnym
Dyskusja przed kamerami

CZYTELNIK UBEZWŁASNOWOLNIONY. PERSWAZJA W MASOWEJ KULTURZE LITERACKIEJ PRL (1983)

Przedmowa do wydania krajowego
Rozdział I. Czerwony sztandar nad dyskoteką
Co się dzieje w „najweselszym baraku”
Koń między dwoma wozami
Gdy brakuje cielęciny
Perswazje i kompensacje
Bojowo, ale ostrożnie
Kankan na tle portretu Lenina
Na zachód od Aszchabadu
Rozdział II. Słowo – perswazja – kultura masowa
Parę spóźnionych wyjaśnień

Arystokratyczne dąsy i demokratyczny krytycyzm
Ukryta retoryka
Perswazja: co to znaczy?
Odbiorca ubezwłasnowolniony
Dwa labirynty
Tyrania słów
Dwa autorytety
Rozdział III. W kręgu stadionu: „Nasza wola – Polska gola!”
Każdy kibic poetą
Futbol a patriotyzm
Kto komu pokazuje transparent?
„Żadnego ale”: magia zwycięstwa
„Nasi chłopcy”: magia wspólnoty
„Górą nasi” i kompleks niższości
Rozdział IV. W kręgu „akademii ku czci”: Poeta zamordowany
Broniewskich jest dwóch
Ad usum Delphini
Co powiedział Cambronne
Granit zamiast węgla
Chórem albo na glosy
Poeta z marmuru
Rozdział V. W kręgu estrady: Piosenka i wolność
Liryka ze wzmacniaczem
Estradowe „Ausdruckskonstanten”
Opozycje przestrzenne: zamknięty krąg i rozerwanie kręgu
Opozycje czasowe: cykliczność i niepowtarzalność
Opozycje socjalne: od Cygana do rekruta
Śpiewanie do snu
Rozdział VI. W kręgu powieści: Nadludzie w niebieskich mundurach

Zjawisko: „powieść milicyjna”
Edyp i Kain: Sherlock Holmes i Philip Marlowe
Im bardziej martwy, tym lepiej
Ostatnie słowo ma zawsze milicjant
Świat niedomknięty
Powieść jako reklama milicji
Męska twarz funkcjonariusza
Podejrzany w kasie pancernej
Spocone dłonie i rozbiegane oczy
„... Ale nie uprzedzajmy wypadków”
Skuteczność perswazji
Nierozwiązalna sprzeczność
Wykaz skrótów użytych w rozdziale VI

KATALEKTY (1969–1998)
Śmierć poezji i jej zmartwychwstanie
Przeciw sentymentalizmowi
Piosenki „The Beatles” w przekładzie St. Barańczaka [wprowadzenie tłumacza]
Historia, człowiek, dialektyka. (Zagajenie dyskusji nad książką Marii Janion *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia Gdańskie*)
Nieufność romantycznych
Demokratyzacja poezji – młodzi poeci wśród nowej publiczności
Co to jest socjologia literatury?
Atrakcje i niebezpieczeństwa
Zrozumieć to znaczy wyzwolić
Obowiązki i możliwości
Artysta państwowy
Zbudź się w nierzeczywistość
Tęsknota do reklamówki
Przezwyciężyć zalew tandety

Derek Walcott
W poprzek
Pomiędzy biegunami
Zobaczone, przeczytane
Krytyka literacka w Polsce nie istnieje...
Adwokat Mickiewicza
Wybiera Stanisław Barańczak
Poeta w krawacie
Wykład Doktora Honoris Causa Profesora Stanisława Barańczaka
Rymujemy na Odległość
Po stronie sensu
Zwolnić i wąchać
Niepowtarzalna prawda konkretu
Szachy z Szekspirem
Liryki Ameryki

RECENZJE APOKRYFICZNE (1996)

Obywatel Kania
Ociec Krzesny (IV): Prać?
Czterej pancerni i siedmiu samurajów, czyli w sumie dwunastu gniewnych ludzi (pies też człowiek)
Przepraszam, czy tu myją?
Dzieje jednego wycisku
Migrena
Paskudny Leon
Przewinęło z wiatrem

Posłowie

Nota wydawnicza

Indeks

Przypisy

Seria „Sztuka Czytania”

Copyright © by Anna Barańczak, 2017
Wybór, opracowanie i posłowie: Copyright © by Adam Poprawa, 2017
Wydanie pierwsze, elektroniczne
Wrocław 2017

Nieupoważnione powielanie lub wykorzystywanie utworu stanowi naruszenie praw autorskich.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Seria: **Sztuka Czytania**

Redaktor prowadząca: **Anna Krzywania**
Redakcja: **Anna Gądek**
Zestawienie indeksu: **Andrzej Sokulski**
Korekta: **Jakub Bączek**, **Anna Kołtunowska**
Redakcja techniczna: **Stanisława Trela**

Projekt okładki: **Przemek Dębowski**
Zdjęcie wykorzystane na okładce: Widzowie filmu trójwymiarowego w kinie Paramount Theater
(© J.R. Eyerman / The LIFE Picture Collection / Getty Images)

Opracowanie typograficzne, łamanie wersji papierowej: manufaktura | manufaktu-ar.com

Konwersja: eLitera s.c.

Wydawnictwo Ossolineum
ul. Szewska 37
50–139 Wrocław
wydawnictwo@ossolineum.pl
www.wydawnictwo.ossolineum.pl

ISBN 978-83-65588-94-4

Dziennik TV

10 I 1971

Z niebywałym opóźnieniem pojawiła się na ekranach telewizyjnych (i kinowych, zdaje się, również) pierwsza w tym roku Polska Kronika Filmowa[1]; zrekompensowała nam jednak tę niepunktualność wyjątkowym wręcz wyczuleniem na wagę dziejących się w kraju i na świecie wydarzeń. Dowiedzieliśmy się więc rzeczy fascynujących: przede wszystkim tego, że na Saharze jest gorąco i spacerują po niej wielbłądy oraz poszukiwacze ropy naftowej. Nie mniej zaskakująca i informacyjnie bogata była sekwencja, z której mogliśmy się dowiedzieć, że ropy naftowej poszukuje się również na Syberii. Sprawy krajowe reprezentowane były przede wszystkim przez błyskotliwe sprawozdania z zabaw karnawałowych. Przepraszam, była również mowa o rewelacyjnym – choć, jak każda myśl genialna, prostym – pomyśle Rady Narodowej jakiegoś powiatu, która postanowiła przewozić autobusami do szkół dzieci z dalej położonych wiosek (przypuszczam, że jest to pierwszy tego typu wynalazek na świecie, bo gdzież się tak dba o młodzież szkolną jak u nas?). W powodzi tych odkrywczych i aktualnych obserwacji niemalże zanikły jakieś nudne krajowe problemiki: posiedzenie Sejmu, dyskusje w zakładach pracy nad podniesieniem najniższych płac... Wiadomo, wielbłądy są bardziej fotogeniczne, a zresztą po co są gazety? Prasa i tak dawno już o tych sprawach poinformowała.

Oczywiście, oczywiście: PKF to nie ten resort, w telewizji zjawia się tylko na prawach gościa, zresztą telewizja w bardziej właściwy sposób – przede wszystkim szybciej – reagowała w ostatnich tygodniach na wydarzenia, które wstrząsnęły całym krajem. A jednak wydaje mi się, że w tej noworocznej kronice, którą chcieliśmy wszyscy obejrzeć jak najprędzej – pamiętając o tym, że zwykle właśnie PKF informowała nas w sposób najbardziej niebanalny i odważny – można dostrzec pewien

symptom stanu rozpaczliwego braku oparcia, w jakim ni stąd, ni zowąd znalazły się środki masowego przekazu. Mówiąc co chwila, że rozpoczyna się okres nowego stylu rządzenia[2], każdy dziennikarz musiał przecież wysnuć logiczny wniosek, że ów nowy styl powinien cechować odtąd także sposób przekazywania informacji. I właśnie w tym momencie zaczyna się dylemat. Jak ten nowy styl ma wyglądać? Kto nam to powie? Kto za nas to ustali?

Właśnie w tym rzecz, panowie dziennikarze. Nikt za was nie zrobi tej pracy, którą powinniście byli planować sobie już od dawna: nikt nie przestawi waszych mechanizmów reakcji, nikt nie zasypie kolein, którymi posuwało się bezpiecznie i wygodnie wasze myślenie. Sami musicie to zrobić. Jasne, że tymczasem najbezpieczniej jest z jednej strony przedrukować PAP-owskie komunikaty, a z drugiej produkować michałki o wielbłądach, wężu morskim, winobraniu w Bułgarii i karnawale w Rio de Janeiro, wyczekując przy tym, aż nadejdą wytyczne. Ale czy nie odważniej byłoby nie czekać, lecz zaryzykować samemu? Postawić na tego niepewnego konia, jakim jest prawda, ale za to nawet w razie przegranej zagarnąć tę główną nagrodę, jaką jest zaufanie czytelników, widzów, słuchaczy?

Telewizję w ostatnich tygodniach wielokrotnie chwalono właśnie za to, że rzekomo próbuje wprowadzić ów nowy styl informacji. Owszem, jeden z dziennikarzy wygłosił przemowę, w której stwierdził, że on już dawno wszystko dostrzegł i wszystkich przestrzegał; inni zajmowali się na przemian odczytywaniem komunikatów i deklarowaniem przekonania, że było źle, ale jest nieźle, a będzie lepiej. Prawda, że dawniej nawet tego nie było; ale po chwili refleksji nie sposób nie dostrzec, że, jak na razie, „nowy styl informacji” sprowadza się do mnożenia owych wielbłądów, które skutecznie zapychają dziury myślowe i niedopowiedzenia. Ba, ale na to, żeby coś do końca przemyśleć i wypowiedzieć, potrzeba kogoś, kto potrafiłby zaryzykować. A czy jest ktoś taki w telewizji? Jak dotąd, do ryzykantów zalicza się w niej jedynie pewna warszawska spikerka, która przy każdej

swojej zapowiedzi ryzykuje kompromitację wskutek wrodzonych wad dykcji, zawsze jednak udaje jej się w jakiś ekwilibrystyczny sposób wyjść z trudności obronną ręką. A poza tym? Nie widzę, jak mawia się na zebraniach[3].

1 II 1971

Podobno telewizja ogłupia; tak twierdzą niektórzy. Podobno telewizja kształci; tak twierdzą inni. Jak jest naprawdę? Podstawmy pod „ogłupia” i „kształci” inne, ściślejsze nieco wyrażenia: „hamuje” i „rozwija zdolność samodzielnego myślenia”, a okaże się, że ta różnica poglądów może mieć dla współczesnego człowieka dość istotne znaczenie. Siedzę w moim fotelu, z nogami w domowych pantoflach, ze szklanką herbaty w jednej ręce, a kawałkiem makowca w drugiej – i skręcając się z nudy w trakcie oglądania programu, myślę sobie po raz nie wiem który, że w życiu teoretyczne sprzeczności najczęściej okazują się pozorne, a antynomie potrafią doskonale współistnieć ze sobą. W każdym razie w wypadku telewizji jest tak z całą pewnością. Rację mają jej wrogowie, ale i jej wielbiciele; tzw. szklany ekran rzeczywiście otumania, ale i rzeczywiście w jakiś przedziwny sposób uczy niezależności myślenia i krytycyzmu. Przykuci do swoich foteli, bamboszy i szklanek herbaty jesteśmy zniewoleni, to prawda; wprowadzeni w stan bezpłodnej bierności, lenistwa umysłowego, i to racja; kradniemy samym sobie czas, który można by przeznaczyć na aktywny wysiłek umysłu, na lekturę, słuchanie muzyki, rozmyślanie, ostatecznie nawet wycinanie ozdóbek laubzegą, słusznie, wszystko to jest zgodne z prawdą; ale zgodne z prawdą jest i to, że nasze okowy – te fotele, bambosze *etc.* – są zarazem naszą zbroją.

Powiedzmy może mniej obrazowo, ale za to jaśniej. Oglądanie programu telewizyjnego jest jedną z tych nielicznych sytuacji komunikacyjnych, które w zasadzie nie wymagają od odbiorcy aktywnego, współtwórczego udziału – w każdym razie nie w tej mierze, co dzieło literackie, symfonia, obraz, film z ambicjami, przedstawienie teatralne. Tutaj nie trzeba sobie na ogół niczego dopowiadać, dookreślać, rozstrzygać; na szklanym ekranie wszystko jawi się podane jak na

talerzu, gotowe do natychmiastowej konsumpcji. To wszystko truizmy, natomiast mało kto poza sławetnym Marshallem McLuhanem zwraca uwagę na drugą stronę tego faktu: to, że r o z u m i e n i e programu TV nie wymaga od nas uruchomienia wszystkich władz i zdolności umysłowych, powoduje, że mogą one dojść do głosu w innej sferze myślowej aktywności, w sferze o c e n y. W trakcie odbioru dzieła literackiego, muzycznego, filmowego nasz aparat rozumienia może zostać zaangażowany do tego stopnia, że na ocenę nie starczy już czasu, dokonujemy jej później, z pewnego dystansu, kiedy uporządkujemy już natłok wrażeń; przy odbiorze programu TV niemal zawsze jest odwrotnie; ocena jest natychmiastowa, towarzyszy odbiorowi, dysponujemy od początku owym dystansem wobec komunikowanych nam treści. I rzecz ciekawa, chyba coraz częściej ocena ta jest krytyczna, a dystans przechodzi w postawę sceptycyzmu; można by powiedzieć, że oglądając telewizję, jesteśmy do niej z góry uprzedzeni. Moim prywatnym zdaniem, w dzisiejszej Polsce anachronizmem jest już ów bohater *Polowania na muchy* Głowackiego i Wajdy, który, tkwiąc przed telewizorem, zachwyca się: „O, homar! Ale ma trąbkę, co?”[1]. Podsłuchajcie – łatwo o taki eksperyment w „akustycznym” nowym budownictwie – dialogi typowej rodziny w godzinach telewizyjnego szczytu: z pewnością będą to w dziewięćdziesięciu procentach uwagi krytyczne, przedrzeźniania, zgryźliwe śmieszki, wykrzykniki „Akurat!...” lub retoryczne pytania „Do kogo ta mowa?”, pełne jadowitej nieraz złośliwości komentarze dotyczące wszystkiego – od błędów dykcji spikerki aż po całokształt polityki programowej Telewizji Polskiej.

Czy dzieje się tak dlatego, że program jest coraz gorszy? Ależ skąd; nie inaczej by się działo, gdyby program był bezustannie pasjonujący i wzorowo opracowany. Sądzę, że w samej naturze telewizji jako środka przekazu tkwi coś, co każe odbiorcy przyjmować przekazywane przez nią treści z większą niż w innych wypadkach dozą krytycyzmu czy rezerwy (oczywiście wtedy, gdy minie – jak to się u nas od dawna już

stało – pierwszy okres bezkrytycznego zaczadzenia telewizją jako cudem techniki). Wspomniany McLuhan – zwany apostołem ery elektroniki – przyczyny tego stanu rzeczy dostrzega w pewnych fizjologicznych różnicach widzenia obrazu na przykład filmowego a telewizyjnego. Nie trzeba chyba sięgać aż tak daleko. Pastwimy się wszyscy nad telewizją chyba po prostu dlatego, że przy całej swej potędze jest ona w swoisty sposób b e z b r o n n a. Bezbronna przede wszystkim z tej przyczyny, iż – w przeciwieństwie do filmu czy teatru – nie my przychodzimy do niej, ale ona do nas; do nas obwarowanych całą naszą prywatnością, skrytych za zbroją prywatnego mieszkania, prywatnego fotela, prywatnych bamboszy i prywatnych poglądów. Jest więc telewizja zawsze intruzem, próbującym nam to czy owo narzucić lub zasugerować (pamiętajmy przy tym, że nawet przy większej ilości kanałów i programów nasz wybór jest ograniczony, znacznie bardziej ograniczony niż wybór filmu, książki czy koncertu) – a intruz taki z natury rzeczy traktowany bywa krytycznie i podejrzliwie, choćby nie wiem jak się starał zrobić dobre wrażenie. Krótko mówiąc: telewizja, ten środek przekazu najbardziej m a s o w y (tak co do zasięgu, jak i co do charakteru przekazywanych informacji) przez samą elementarną specyfikę swojego odbioru, oglądana jest w tych okolicznościach, w których człowiek czuje się najbardziej j e d n o s t k ą: nie w tłumie, nie tam, gdzie poddani jesteśmy zbiorowym emocjom, ale w sferze życia najbardziej prywatnej, osobistej i niezależnej.

4 II 1971

W krótkim odstępie czasu pokazano nam dwie polskie „Kobry”[1]: *Bądźcie świadkami obrony* i *Doktor Kawka*. Dawka trochę za duża jak na okres tak niewielki, zwłaszcza dla osób nerwicowych i zawałowców. Nie, nie myślę bynajmniej o nadmiernych emocjach, wręcz przeciwnie: to raczej potężna dawka nudy i naiwności mogła co mniej wytrzymałe osoby przyprawić o zawał serca lub atak histerycznego śmiechu. Polskie „Kobry” (tzn. napisane przez polskich autorów i dziejące się w polskich realiach) są jak polskie powieści kryminalne: śmieszą do łez każdego, kto je obejrzy czy przeczyta, prowokują ataki z prawa i z lewa, uznane są powszechnie za twory poronione i błędne w samym swoim założeniu – a przecież egzystują. I nie zmieniają się! Jest to zjawisko kuriozalne tym bardziej, że polskie „Kobry” i kryminały już od dawna zatraciły nawet tę jedną jedyną cechę, która je u samych początków pozytywnie wyróżniała: zatraciły mianowicie umiejętność opisu tzw. samego życia, trafność obserwacji, zdolność do wychwytywania i przekazywania drobnych realiów i szczegółów, na których brak cierpiała schematyczna literatura pierwszej połowy lat pięćdziesiątych[2]. Obecnie brak nawet i tego; nie przypominam sobie czwartkowej „Kobry”, która nie byłaby oparta na realiach, zdarzeniach i postaciach krańcowo uschematyzowanych, papierowych, literacko, reżysersko i aktorsko spłaszczonych i strywializowanych.

Dotyczy to zwłaszcza bohaterów „Kóbr”. Wiadomo, że w każdym „kryminale” czai się podstawowe dla autora niebezpieczeństwo, wynikające z konieczności podzielenia bohaterów na dwa obozy: pozytywny (detektyw i ci, którzy mu pomagają) i negatywny (przestępca i jego pomocnicy). Oczywiste jest, że nie ma autora choć trochę inteligentnego, który nie zdawałby sobie sprawy z tego niebezpieczeństwa i nie próbował uniknąć wynikających z niego czarno-

białych psychologicznych uproszczeń. Literatura, film czy dramat kryminalny rozwinęły w związku z tym cały szereg mniej lub bardziej skomplikowanych chwytów, pozwalających uczynić bohaterów figurami bardziej ludzkimi. Zainteresowanych odsyłam do olbrzymiej literatury fachowej na ten temat; powiem tylko, że najprostszym z takich chwytów jest (znany na przykład z amerykańskiej „czarnej serii") motyw moralnej dwuznaczności, jaka cechuje z jednej strony poczynania detektywa, z drugiej – przestępcy. Wiadomo bowiem, że wymiar sprawiedliwości niejednokrotnie kieruje się zasadą „cel uświęca środki", a oskarżony i ścigany przez prawo nie zawsze okazuje się winny.

Oczywiście, mowa tu o stosunkach amerykańskich; u nas takie rzeczy na szczęście się nie zdarzają, toteż nie mam pretensji do autorów „Kóbr", że nie modelują swojego kapitana Kowalskiego czy porucznika Malinowskiego na wzór brutalnego detektywa z *Sokoła maltańskiego* Dashiella Hammetta czy ze znanego u nas filmu *Ruchomy cel*. Warto natomiast zwrócić uwagę, że słusznie[3] odrzucając ten sposób ożywienia papierowej postaci detektywa, polscy autorzy i reżyserzy nie potrafią znaleźć sposobu równie skutecznego. „Ludzkość" postaci milicjanta polega przeważnie na tym, że w przerwach pomiędzy przesłuchaniami posila się on maślanką wyciągniętą z szuflady biurka. W *Doktorze Kawce* zaś kapitan milicji bezustannie podkreśla, że ma żonę, co prawdopodobnie pełnić ma tę samą funkcję „odpapieryzowania" bohatera, gdyż żona żadnego udziału w akcji oczywiście nie bierze. Trudno jednak uznać, że fakt posiadania żony jest czymś szczególnie wyróżniającym... Z pewnością więcej barw przydaje postaciom polskich detektywów fakt, że cechuje ich nadzwyczajna nieruchawość umysłowa, przypuszczać jednak należy, że ten akurat rys ich osobowości nie leżał w zamysłach autorów.

Oczywiście przestępcy w polskich „Kobrach" muszą cechować się tępotą jeszcze większą, inaczej nigdy nie zostaliby złapani. Ale nie tylko tępota czyni ich postaciami szczególnie odrażającymi. Znamienne jest, że polska „Kobra" ogranicza motywację przestępczych czynów do

dwóch zasadniczo spraw: szpiegostwa oraz chęci ukrycia ciemnej przeszłości okupacyjnej. (W dwóch „Kobrach” wspomnianych na wstępie chodzi, jakby się ich autorzy umówili, o szpiegostwo przemysłowe: w pierwszej bezecni Francuzi chcą nam wydrzeć tajemnicę produkcji naszych drogocennych lakierów, w drugiej chodzi o jakieś produkty nieokreślone bliżej, ale również bardzo ważne). W ten sposób wszelkie przyczyny przestępstw zostają jak gdyby usunięte na z e w n ą t r z: poza granice kraju lub w historyczną przeszłość. Wiadomo, że istnieją szpiedzy i istnieją ludzie, którzy za okupacji mieli to i owo na sumieniu: ale nie można z kraju, w którym toczy się akcja polskich „Kóbr”, robić jakiejś oazy, w której jedynym źródłem zła są wysłannicy obcych mocarstw i volksdeutsche-niedobitki. Bądź co bądź, nawet i u nas trafi się jakiś morderca czy bandyta działający bez motywów „zewnętrznych”, ot, tak sobie. I chyba właśnie to „ot, tak sobie” wydaje się dla obserwującego współczesność pisarza materiałem najbardziej frapującym. Od strony psychologicznej, od strony moralnej, nawet od strony kryminalnej zagadki. Tylko autorzy „Kóbr” jakoś tego dostrzec nie mogą...

Byłbym niesprawiedliwy, gdybym nie zauważył, że autorzy widowiska *Bądźcie świadkami obrony* próbowali tchnąć stare treści przynajmniej w nową formę. Widowisko u d a w a ł o mianowicie, że wciąga do akcji rozszyfrowywania przestępstwa – telewidzów. Podkreślam słowo „udawało”, gdyż nawet najmniej rozgarnięty widz nie mógł mieć wątpliwości, że rzecz jest literacką fikcją: ostatecznie prokuratora grał Stanisław Mikulski... Ale mimo to było w tej konwencji coś głęboko niesmacznego. Tworząc widowisko, które nieudolnie wprawdzie i nie na serio, ale jednak próbowało stworzyć pozór, że ściganiem przestępcy zajmują się, na oczach kilku milionów ludzi, nie tylko powołane do tego organa, ale również siedzący przed telewizorami zwykli obywatele, zgłaszający telefonicznie swoje podejrzenia – tworząc takie widowisko, nie można było przecież nie pomyśleć o tym, że od całej tej zabawy już krok tylko do obławy prawdziwej. Takiej, jakie odbywają się choćby w NRF[4], gdzie przestępca, w którego ściganie

bawią się tysiące telewidzów, jest żywym człowiekiem, a nie fikcyjnym bohaterem kryminału[5]. Widowisko *Bądźcie świadkami obrony* w swojej stylizacji na autentyk przekroczyło ową granicę, poza którą krzewienie poczucia sprawiedliwości staje się nieprzyjemną hecą. Prawda, po skończonym programie spikerka wyjaśniła z miłym uśmiechem, że wszystko, co oglądaliśmy, było fikcją. Ale jednak trzeba to było komuś wyjaśniać? Założono więc z góry, że może znaleźć się ktoś, kto złapie za słuchawkę i zatelefonuje na komisariat, dzieląc się podejrzeniami na temat na przykład swojego sąsiada? Tak? Jeśli tak, to proszę na mnie nie liczyć jako na widza przy nadawaniu następnej polskiej „Kobry”.

26 II 1971

Po pierwszym odcinku jeszcze jakoś trzymałem się w ryzach. Po drugim – nie mogłem opanować nerwowego drżenia rąk, które aż się rwały do maszyny do pisania. Po trzecim skapitulowałem. Zgoda, powinienem obejrzeć *Doktor Ewę*[1] do końca i wtedy dopiero napisać coś na jej temat, ale przecież nie wytrzymam: muszę już teraz podzielić się z nieświadomymi niczego czytelnikami radosną wieścią, że oto mamy w telewizji coś, co bije na głowę najgorsze „Kobry", ba, nawet sławetne ongiś programy rozrywkowe z Katowic[2]. Coś, co jest po prostu światowym rekordem w dziedzinie bzdury i szmiry. Wreszcie w jakiejś dziedzinie udało nam się zdobyć światowe przodownictwo.

Jak powiadam, są to dopiero trzy odcinki i recenzent obiektywny powinien wstrzymać się z oceną aż do zakończenia serialu. Przypuszczam jednak, że poziom artystyczny i myślowy *Doktor Ewy* będzie z całą konsekwencją aż do końca utrzymywany w tych samych granicach, tzn. jakiś centymetr ponad dnem absolutnym. Obiecuję zresztą, że po obejrzeniu ostatniego odcinka zabiorę ponownie głos na ten temat, aby orzec, czy wysiłek ambitnych twórców dał rezultaty zgodne z moimi przewidywaniami, czy też udało im się obniżyć poziom serialu jeszcze o ów centymetr.

Bzdurność *Doktor Ewy* jest trojakiego rodzaju. Bzdurność – nazwijmy ją tak – fachowa. Bzdurność artystyczna. I bzdurność moralna. Bzdurność fachową ocenią najlepiej czytelnicy „Nowego Medyka", którzy prawdopodobnie zaśmiewają się do rozpuku lub gryzą do krwi własne palce (zależnie od temperamentu), oglądając operacje i zabiegi wykonywane na ekranie sprawną rączką doktor Ewy. Sam jestem w tej dziedzinie laikiem, a przecież nawet i mnie wydaje się, że ów anioł w białym fartuchu dokonuje przy pomocy swej nie mniej pozytywnej pielęgniarki rzeczy z punktu widzenia medycznego horrendalnych.

Podejrzewam na przykład, że żaden lekarz nie wykonywałby zabiegu płukania ucha pacjentowi, któremu przedtem kazał położyć się na boku. Zdrowy rozsądek wskazuje, że przyjęcie tej pozycji musiałoby się skończyć zalaniem ucha i opryskaniem pacjenta; tymczasem babcia Banasiowa wstaje po zabiegu sucha, czyściutka i na dodatek zadowolona, że odzyskała słuch. Podobnych cudów medycznych jest w tej serii więcej i fachowcy z pewnością umieją je docenić: zachęcam czytelników „Nowego Medyka" do nadsyłania obserwacji w tej sprawie. Zdaje się zresztą, że podobnie dokładnie jak dziedziny ściśle medyczne spenetrowali twórcy filmu sferę lekarskiej obyczajowości. Również i tu kamera notuje mnóstwo realistycznych szczegółów, jak choćby fakt, że lekarze chodzą po budynku Wydziału Zdrowia w białych fartuchach (wiadomo, że antyseptyka w urzędzie jest rzeczą niezmiernie ważną).

Powie ktoś, że to drobiazgi niewiele znaczące, zwłaszcza dla widza, który nie jest profesjonalnie związany z medycyną. Ale widz nie musi być z zawodu historykiem, aby w filmie kostiumowym raziło go, że Gajusz Juliusz Cezar nosi na ręce zegarek „Tissot". Jeśli film dzieje się w środowisku medyków i wśród medycznych rekwizytów, powinien być wiarygodny w szczegółach. Trudno. Zwłaszcza że, jak to dawno już stwierdził Stańczyk, każdy Polak jest po trochu lekarzem.

Ale w końcu *Doktor Ewa* to nie filmowy instruktaż o płukaniu ucha, toteż istotnie ważniejsza wydaje się bzdurność artystyczna filmu. Przede wszystkim – niesłychana naiwność fabuły poszczególnych odcinków, jakby żywcem zapożyczona z umoralniających czytanek jakiejś szkółki niedzielnej. Jak dotąd, przebieg tej fabuły opiera się na jednakowym schemacie: dzielna doktor Ewa ma trudności, ale dzięki hartowi ducha i przyjemnej prezencji skutecznie je przezwycięża. Ofiarność lekarki i jej anielska dobroć rosną z odcinka na odcinek; prawdopodobnie skończy się tym, że w odcinku ostatnim doktor Ewa da sobie wyjąć wątrobę, aby ją przeszczepiono jakiejś staruszce. Wierutny infantylizm filmu daje o sobie znać na każdym kroku: w zdarzeniach, w dialogach, w grze aktorów (mizdrząca się pielęgniarka), w realiach (ta cepeliowska

wioska, której mieszkańcy – święto nie święto – chodzą w łowickich pasiakach i wystrzygają wycinanki!), w ogólnej bezkonfliktowości, jaka cechuje pokazywany na ekranie świat.

I ta właśnie bezkonfliktowość jest przyczyną tego, co w *Doktor Ewie* wydaje mi się bzdurnością moralną. Ten serial ma przecież proponować widzom, jak to uczenie nazywają publicyści, „pozytywne wzorce osobowe". Takim wzorcem ma być oczywiście doktor Ewa, współczesny Judym, który osiada na wsi, żeby leczyć kochane chłopstwo, tak ładnie robiące wycinanki i gliniane kogutki. I w tym momencie zaczyna się zasadniczy fałsz filmu. Przede wszystkim: jest bzdurą, i to bzdurą krzywdzącą wielu uczciwych ludzi, jaskrawe przeciwstawienie ofiarnego lekarza, który idzie na wieś, i lekarza-karierowicza, wygodnisia, który zostaje w mieście, prawdopodobnie po to, aby jak owe stażystki z pierwszego odcinka wylegiwać się w godzinach pracy nago pod lampą kwarcową. Osobiście znam wielu lekarzy, którym pobyt na wsi doskonale się opłaca, i wielu innych, którym trzeba było właśnie wiele ofiarności i poświęcenia, aby zostać w mieście na chudej posadce. Owszem, na pewno inne są warunki życia w obu tych środowiskach, ale przecież i one od czasów Judyma uległy niejakiej zmianie. Muszę zresztą przyznać – być może urazi to uczucia wielu osób – że jakoś nie lubię, kiedy za kryterium wartości człowieka przyjmuje się wyłącznie jego ofiarność, zwłaszcza gdy jest to ofiarność bardzo pokazowa i efektowna. Chyba zwykła, uczciwa praca za określonym wynagrodzeniem nie jest czymś aż tak społecznie nagannym, aby trzeba było – jako jej przeciwstawienie – propagować bezustanne wyskoki ofiarności: chyba chęć zapewnienia sobie ową uczciwą pracą uczciwego dobrobytu nie jest czymś aż tak godnym pogardy, aby trzeba było starać się ją zastąpić wyrzeczeniami i poświęceniami.

I to właśnie jest przyczyną, dla której doktor Ewa – wbrew intencjom autorów filmu, którzy chcieliby ukazywać ją jako ideał postępowania – wydaje mi się postacią bardzo dwuznaczną moralnie. Zauważmy: lekarka ta zdolna jest wyłącznie do spektakularnej ofiarności. I to

ofiarności wobec pewnych tylko osób, wobec niektórych pacjentów – takich, którzy są dostatecznie efektownymi obiektami leczenia (zresztą nie tylko leczenia, bo dr Ewa – wiadomo, że lekarze mają za dużo czasu – zajmuje się również działalnością dobroczynną szerzej pojętą: a to radość życia komuś przywróci, a to nos dziecku utrze, a to pomoc w gospodarstwie dla biednej staruszki załatwi...). Pomóc Banasiowej, „zasłużonej działaczce ZBoWiD-u[3]" – proszę bardzo. Pomóc jakiejś tam kobiecinie, żonie alkoholika – o, to już nie takie proste. „Pomożemy wam, jeśli pomożecie[4] Banasiowej w gospodarstwie" – zarządza kategorycznie Pani Doktor, a kobiecina godzi się i jeszcze w pas kłania: wiadomo, narazić się lekarce... jeszcze nie wyleczy, kiedy będzie trzeba. W ten arcyciekawy od strony lekarskiej etyki sposób doktor Ewa, unosząc się nad swoją ubogą wioską jak Anioł Stróż, który zadba o wszystko, okazuje się jednocześnie kimś w rodzaju – trudno nie użyć tego słowa – dyktatorki, która sprawuje rządy dzięki absolutnej władzy, jaką posiada w konsekwencji umiejętności leczenia. Dosyć smutno i przykro wygląda ten „pozytywny wzorzec osobowy", którego niewypowiadaną na głos dewizą okazuje się dziwnie nam znane powiedzenie „jak się da, to się zrobi".

Na zakończenie – pointa. Reżyserem serii *Doktor Ewa* jest Henryk Kluba, autor kilku filmów uważanych za ambitne i twórca uznany za jedną z nadziei „nowego filmu polskiego". Z pewnością *Doktor Ewa* przyczyni się do ugruntowania jego dobrej sławy.

1 IV 1971

Atmosfera żałoby narodowej, jaka ogarnęła cały bez przesady kraj po wczorajszej porażce Górnika Zabrze z drużyną Manchester City, nie oszczędziła i niżej podpisanego. Wiadomo, nikt nie lubi być świadkiem porażek swojej ulubionej drużyny, która gra zazwyczaj z takim polotem i inteligencją, która skupia w sobie takie talenty piłkarskie (sam Lubański już by wystarczył!), której wreszcie historię rozpamiętujemy wszyscy z równą przyjemnością (mój Boże, te spotkania z Dynamem Kijów, Manchester United, Lewskim Sofia, Glasgow Rangers, AS Roma...). Po chwili przygnębienia jednak nie może nie przyjść do głowy nagła refleksja: w porządku, jasne, że smutno, że przykro, że żałoba, ale właściwie dlaczego n a r o d o w a? Nie chodzi tu o jej zasięg, ale o jej charakter: dlaczego właściwie najbardziej przykre w tym wszystkim jest nie to, że przegrała nasza ulubiona drużyna, ale to, że czujemy się poszkodowani na honorze narodowym, przegrani jako Polacy?

Jest to pytanie podstawowe, jeśli chcemy zrozumieć istotę popularności sportu. Sport jest walką, współzawodnictwem, modelem – ograniczonym przez liny ringu, linie boiska czy okręg bieżni – tej rywalizacji, która jest motorem współżycia społeczeństw. A przede wszystkim – narodów. Międzynarodowe zawody sportowe są zawsze projekcją nieuświadomionych kompleksów narodowych, jakie narosły w społeczeństwie; kibic, który idzie na stadion z biało-czerwoną flagą czy transparentem „GÓRNIK GOLA – TAKA JEST POLSKI WOLA”, dręczony jest pytaniem: „czy rzeczywiście jesteśmy gorsi od innych?”[1]. Chyba właśnie dzisiaj i właśnie u nas – z oczywistych powodów – pytanie to zadajemy sobie szczególnie często, i stąd to wzięło się w ostatnich latach niebywałe, wprost nienaturalne przywiązywanie wagi do wyników, jakie „nasi chłopcy” uzyskują na międzynarodowej arenie. Pamiętamy

wszyscy to ogólnonarodowe upokorzenie po klęsce na ostatnich Mistrzostwach Europy w boksie, ogólnonarodową euforię po zwycięskim Wyścigu Pokoju, ogólnonarodowe biadanie nad kryzysem lekkiej atletyki, ogólnonarodowy szał radości po zeszłorocznych zwycięstwach Górnika i Legii, ogólnonarodowy spazm rozpaczy po przegranej 0:5 z reprezentacją piłkarską NRD. To już nie o sport chodziło: to chodziło o nasze miejsce na świecie, naszą walkę o to miejsce, którą magicznie realizujemy przez swoich „zastępców" – sportowców. Magicznie, bo nie można tu przecież mówić o rzeczywistym reprezentowaniu nas czy zastępowaniu przez „naszych chłopców"; rozwój sportu nie zawsze idzie w parze z rozwojem kraju, a często przedstawia się to jako proporcja odwrotna. Ale cóż – magia ma to właśnie do siebie, że opiera się na podstawach całkowicie irracjonalnych.

I w tym niebezpieczeństwo. Jest bowiem na pewno coś pięknego w tym poczuciu wspólnoty, jakie ogarnia miliony ludzi podrywających się z foteli w chwili, gdy widzą na ekranach telewizorów, jak Lubański przedziera się ku bramce rajdem po prawym skrzydle. Ale jest coś groźnego i obezwładniającego w owej magii, w irracjonalnym przekonaniu, że n i e j e s t t a k ź l e (w innych dziedzinach życia), s k o r o n a s i g ó r ą (w sporcie). Pomijam już sprawę koszmarnego ciężaru odpowiedzialności, jaka ciąży w tej sytuacji na sportowcach, z których żaden nie może przegrać „prywatnie", na swój własny rachunek, lecz staje od razu pod tzw. pręgierzem opinii publicznej. Idzie mi raczej o nas, o kibiców, którzy przyzwyczajamy się w ten sposób do poszukiwania – również poza sportem – złudnych, magicznych rozwiązań, irracjonalnych i bezpłodnych projekcji, mających zaspokoić nasze mniej czy bardziej uzasadnione ambicje. I idzie mi też o pewne skutki pośrednie: o to, że przekonanie, iż nasi m u s z ą być lepsi, rodzi przekonanie, iż inni m u s z ą być gorsi. Używając może zbyt drastycznych słów: nacjonalizm rodzi szowinizm.

Obawiam się, że do tego przykrego i niepotrzebnego zjawiska przyłożyła się w znacznej mierze i telewizja. Nie mam tu pretensji do Jana Ciszewskiego[2], którego prasa i tak nie pieści, a którego czy to terminy fachowe („wyjaśnił sytuację”, „strzelił w światło bramki”, „świątynia” w sensie „bramka”), czy niezrównane przejęzyczenia („U Jarosika razi brak lewej nogi”) weszły na stałe do skarbnicy języka narodowego, wzbogacając go przez to niepomiernie. Osobiście mam do red. Ciszewskiego dużo sympatii i mecz bez jego komentarza jest dla mnie stracony; zaletą tego sprawozdawcy jest przede wszystkim, że m ó w i o n t o, c o m y w s z y s c y c z u j e m y, intuicyjnie trafia w samo sedno naszych emocji. Ale właśnie: emocje te nie zawsze bywają piękne. Często jest to dość nieprzyjemna mieszanka złożona z rozżalenia, zawiści wobec lepiej grającego przeciwnika, upokorzenia i chęci zemsty. I właśnie w tych momentach każde słowo sprawozdawcy, które współgra z naszymi emocjami, jest przysłowiowym dolaniem oliwy do ognia: czujemy za sobą autorytet, nie wstydzimy się swoich uczuć. Wystarczy intonacja zdziwienia przy komentowaniu decyzji sędziego, wystarczy jedna wzmianka o zbyt ostrej grze przeciwnika – a już wszyscy jesteśmy (bo chcemy być) przekonani, że w gruncie rzeczy my jesteśmy lepsi, tylko krzywdzą nas, tłamszą, biją i nie dopuszczają do głosu. Prawda, że w tym akurat wypadku istotnie drużyna z Manchesteru grała z rzadko spotykaną brutalnością (szczególnie w drugim meczu), rękoczynów i niesportowych gestów więcej było ze strony angielskiej itd.; ale pamiętajmy, że w tych trzech pamiętnych spotkaniach byliśmy świadkami nie tyle starcia złego i podstępnego Anglika ze szlachetnym i prawym Polakiem, ile starcia dwóch przeciwstawnych koncepcji futbolu: koncepcji siłowej i technicznej, idei „naporu” (wszelkimi możliwymi środkami, nawet niedozwolonymi) i idei „fortelu” piłkarskiego. Decydującym kryterium ich oceny jest skuteczność; możemy oceniać ten czy inny sposób realizacji którejś z koncepcji jako niesportowy, ale nie wolno nam przenosić sprawy na płaszczyznę narodowo-moralną. „Bo ci Anglicy to takie chamy” – mówi oburzony

kibic stojący za mną w tramwaju, zapominając, że transmisja z Manchesteru zaprezentowała mu jeśli nawet i chamów, to tylko jedenastu, co w końcu jest liczbą zbyt małą, aby można było wyprowadzać ogólnonarodowe wnioski; i zapominając jednocześnie, że w tymże tramwaju został przed minutą kopnięty w kostkę przez autentycznego chama narodowości polskiej, co również nie uprawnia zresztą do uogólnień. Gdyby nie podsumowanie, jakim red. Ciszewski zakończył relację z meczu w Kopenhadze, bylibyśmy przekonani, że zwycięstwo Manchester City wywalczone zostało nieuczciwymi środkami. A tymczasem zupełnie niezależnie od uczciwości czy nieuczciwości drużyna ta była po prostu lepsza! I – niestety – trzeci mecz udowodnił to ponad wszelką wątpliwość. Zdajemy sobie z tego sprawę, choćby nas nie wiem jak bolała urażona godność narodowa.

15 IV 1971

Ubiegły tydzień stał pod znakiem pożegnań: niemal równocześnie skończyły nam się dwa seriale, jeden bardzo długi, drugi raczej krótki (choć i tak za długi co najmniej o sześć odcinków); w pierwszym wypadku pożegnanie odbywało się w atmosferze nostalgii, w drugim – dominowało raczej uczucie ulgi. Wszyscy już się, mam nadzieję, domyślili, że chodzi o *Forsyte'ów*[1] i *Doktor Ewę*. Pozostawmy w spokoju tę ostatnią; byłoby czymś niesmacznym znęcanie się nad knotem i tak już jednogłośnie uznanym za najgłębsze dno, jakie kiedykolwiek osiągnęła polska telewizja. Niżej podpisany miał dodatkowego pecha, że wyszedł do kuchni zaparzyć sobie herbatę akurat w momencie, kiedy (jak się później dowiedział z relacji prasowych) odtwórczyni roli doktor Ewy zaprezentowała się na ekranie w stroju *topless*, co z pewnością można było uznać za najciekawszy moment serialu; w ten sposób przepadła jedyna okazja, aby napisać o *Doktor Ewie* jakieś cieplejsze słowo.

Powodzenie *Sagi rodu Forsyte'ów* i niepowodzenie *Doktor Ewy* jest jednak zjawiskiem, nad którym warto byłoby się zastanowić. K.T. Toeplitz, próbując niedawno w „Miesięczniku Literackim" znaleźć odpowiedź na pytanie „Dlaczego oglądamy tę sagę?", wyróżnił bardzo trafnie kilka przyczyn, które w sumie dałyby się sprowadzić do jednej: do swoistej e g z o t y c z n o ś c i świata *Forsyte'ów*, egzotyczności oczywiście z naszego punktu widzenia. Egzotyczny jest dla nas świat angielskiego *high-life*'u, egzotyczny jest dla nas patriarchalny model rodziny, egzotyczne są zapatrywania społeczne kolejnych pokoleń Forsyte'ów i tak dalej, i tak dalej. No dobrze, ale przecież i *Doktor Ewa* ukazywała nam świat cokolwiek egzotyczny i w naszej rzeczywistości niespotykany; prawda, że w tym wypadku przyjemność mąciło nam poczucie, że mamy do czynienia ze światem po

prostu sfałszowanym, zamalowanym pstrymi kolorkami... ale ostatecznie ktoś, kto lubi bajkę, iluzję i nieprawdopodobieństwo, mógł, oglądając ten serial, odpocząć sobie wśród kolorowych zapasek zdobiących poczciwe polskie chłopstwo, a nie mniej egzotycznych niż sztywne kołnierzyki Soamesa Forsyte'a. Nie w tym więc rzecz, jak sądzę; ważniejsze jest, że oba seriale oferowały nam wprawdzie świat bezpiecznie odległy od naszej rzeczywistości, ale czyniły to w sposób nieporównanie różny. I stąd właśnie różnica w ich przyjęciu przez publiczność, która aż do ostatniego odcinka pasjonowała się rodzinnymi perypetiami angielskich finansistów (przyznajmy szczerze – perypetiami co najmniej od połowy serialu dość nudnawymi, gdyby spojrzeć na sprawę trzeźwo), natomiast „sensacyjne" (pożal się Boże...) przygody doktor Ewy były jej doskonale obojętne.

Ów różny w obu wypadkach sposób ukazywania filmowego świata sprowadza się do dwóch kwestii, z których pierwszą nazwałbym problemem c i ą g ł o ś c i i r o z w o j u. Jest to sprawa dla każdego serialu kardynalna. Swoje podstawowe zadanie spełnia on wtedy, gdy widz jest do tego stopnia „wciągnięty" i zainteresowany, że o c z e k u j e z niecierpliwością następnego odcinka: na tym bowiem polega idea serialu, że dzieli on nudny i bezbarwny potok egzystencji milionów ludzi na wyraziste odcinki oczekiwania, że wprowadza w tę jałową egzystencję cykl kolejnych napięć i spełnień, że – mówiąc po prostu – czas między jedną a drugą środą płynie szybciej, jeśli wiadomo, że w środę spotkamy się znów z kapitanem Klossem czy Jolyonem Forsyte'em. Ale wynikająca z tych potrzeb popularność seriali byłaby niemożliwa, gdyby nie wspomniane wyżej przedstawianie świata jednocześnie ciągłego i rozwijającego się. Idzie o to, że kolejne odcinki serialu muszą nawarstwiać się wokół pewnego wspólnego, stale tego samego elementu, którym najczęściej jest postać głównego bohatera; i to zapewnia serialowi ciągłość, jednakże sama ciągłość byłaby czymś nudnym, gdyby bohater był stale taki sam: toteż zazwyczaj ukazywany jest on poprzez łańcuch wydarzeń, w których uczestniczy, a które na

naszych oczach modelują jego osobowość, rozwijają ją i ukazują od coraz to nowej strony.

Jeżeli z tego punktu widzenia spojrzeć na *Forsyte'ów*, okaże się, że serial ten spełnia oba wymogi w stopniu niemalże celującym. Ciągłość zabezpieczona jest podwójnie: poprzez obecność w każdym odcinku kilku czołowych postaci i zarazem poprzez obecność tego bohatera nadrzędnego, jakim jest cały r ó d Forsyte'ów. Z drugiej strony, przedstawiony na ekranie świat ma charakter wybitnie rozwojowy, jako że są to przecież d z i e j e rodu: jesteśmy świadkami kolejnych zgonów i narodzin, a przy tym – co jeszcze ważniejsze – obserwujemy duchowe przemiany zachodzące wewnątrz poszczególnych bohaterów (zwłaszcza postać Soamesa jest pod tym względem szczególnie interesująca, do czego walnie się przyczyniła znakomita kreacja Erica Portera). Natomiast *Doktor Ewa*... szkoda słów. Serial ten (w czym zapewne mają swój udział drastyczne skróty: rzecz była planowana na dziesięć odcinków) szwankuje już w kwestii ciągłości, natomiast o rozwoju na przykład osobowości głównej bohaterki w ogóle nie ma co mówić: jest to po prostu poruszona paroma sznurkami marionetka.

I tu dochodzimy do drugiej zasadniczej różnicy pomiędzy obydwoma serialami: całkowicie odmiennie traktują one swojego domniemanego odbiorcę. Atrakcyjność *Forsyte'ów* polegała i na tym, że cykl ten zaspokajał nasze podświadome ciągotki snobistyczne; że traktował widza jako „osobę z towarzystwa", której nie trzeba tłumaczyć zbędnych szczegółów czy na siłę podciągać do poziomu umysłowego, kulturalnego i towarzyskiego bohaterów. Ba, widz był w tym wypadku traktowany nawet jak ktoś, z kim można wymienić porozumiewawczy ironiczny uśmieszek w momencie, gdy któryś z Forsyte'ów popisuje się „głębokimi" uwagami o sztuce lub filantropijnym postępkiem, rozczulająco niewspółmiernym wobec posiadanego majątku. Punktem wyjścia był więc snobizm, ale punktem dojścia – dokonanie przez odbiorcę samodzielnej oceny prezentowanego świata. I znów nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że w *Doktor Ewie* rzecz miała się całkiem

inaczej. Tutaj przyszły widz został przez realizatorów „ustawiony” od razu jako niedorozwinięte dziecko, któremu łopatą do tępej głowiny trzeba włożyć pewną ilość, dosyć zresztą oczywistych, przekonań. Natrętny dydaktyzm, którego prostą konsekwencją jest zawsze – i był w tym przypadku – schematyzm fabularny i psychologiczny, ma skutki nie tylko artystycznej natury: w dzisiejszych warunkach, kiedy bardziej niż na czymkolwiek innym powinno zależeć każdemu twórcy na krzewieniu wśród odbiorców samodzielności myślenia i zdolności do krytycyzmu, *Doktor Ewa* była zwyczajną obrazą dla widza; dla widza, który naprawdę nadzwyczaj rzadko reprezentuje poziom umysłowy niedorozwiniętego dziecka. Tyle o *Forsyte’ach* i *Doktor Ewie*; miejmy nadzieję, że nigdy już nie będzie potrzeby wracać do tego ostatniego tematu[2].

25 IV 1971

Moje dwie skrajnie różne przygody ze współczesną kulturą wydarzyły się w odstępie zaledwie jednej doby. Wczoraj była to przygoda z książką; dziś przygoda z telewizją. Wczoraj zaszedłem mianowicie do księgarni, gdzie przeglądając zawartość półki z nowościami, dostrzegłem z radością dawno zapowiadany tom pt. *Sztuka interpretacji*, zbiór przekładów wnikliwych analiz literackich dokonanych przez wybitnych uczonych zagranicznych: lektura wymarzona dla kogoś, kto pragnie fachowego i niezdawkowego wprowadzenia w tajniki arcydzieł literatury. „Kupuję", pomyślałem ochoczo i już zmierzając w stronę lady, spojrzałem machinalnie na cenę książki. I tu zdębiałem. Książka – opasła wprawdzie, ale wydana dość brzydko, na średniej jakości papierze i w miękkiej okładce, z góry skazanej na zeszmacenie się po pierwszym przeczytaniu – kosztowała złotych s t o p i ę t n a ś c i e. Przyzwyczajony byłem do tego, że ceny książek stale rosną (dla porównania – luksusowo wydany przed paru zaledwie laty zbiór wierszy Staffa, w d w ó c h grubych tomach na biblijnym papierze kosztował złotych sto dwadzieścia), ale nie zdarzyło mi się jeszcze wydać na jedną zwykłą książkę, żaden przecież bibliofilski egzemplarz ani luksusowy album, jednej piętnastej części mojej pensji! Uświadomiłem sobie, że jest przed pierwszym, że za cenę tej książki musiałbym zrezygnować z jedzenia do końca miesiąca obiadów, i odłożyłem *Sztukę interpretacji* na półkę. Było mi – powiem szczerze – tak, jakby mi ktoś dał w pysk. Jakby mi ktoś powiedział: nie pchaj się, chamie, do drzwi kultury, skoro cię nie stać na brylantowe spinki do mankietów.

Na szczęście już w dwadzieścia cztery godziny później, jak gdyby chcąc wynagrodzić mi przykre poczucie odtrącenia od owych drzwi kultury, telewizja nadała olśniewający program rozrywkowy pt.

Zapraszamy na pół czarnej. O ile w księgarni czułem się odgrodzony niewidzialną barierą od pewnych ważnych dla mnie wartości kulturalnych, o tyle przed telewizorem miałem nieodparte, radosne wrażenie, że twórcy widowiska robią wszystko, aby tę barierę przełamać. Kielecka kawiarnia, która stała się areną feerycznych pomysłów p. Rokity i jego współpracowników, była miejscem, w którym dokonało się braterskie zespolenie w jeden organizm artystów i widzów, twórców kultury i jej odbiorców. Przede wszystkim stoliki: niezmiernie ważne dla wytworzenia właściwej atmosfery uczestnictwa w kulturze było to, że artyści bratali się z widzami w najprostszy sposób, po prostu siedząc z nimi przy jednym stoliku nad tytułowym „pół czarnej". Nie należy jednak mniemać, jakoby działo się to tylko w przerwach między występami: również w czasie na przykład wykonywania którejś z kolei piosenki zdarzało się, że artysta a to komuś na ramieniu rękę opiekuńczo położył, a to do panienki jakiejś filuternie się uśmiechnął, a to do kamery oko puścił, bo przecież nie tylko szczęśliwi mieszkańcy Kielc, ale i każdy z telewidzów miał prawo poczuć się włączony w twórczy obieg kulturalny. A najważniejsze w tym wszystkim było, że program nie był ani trochę elitarny. Wszelka elitarność, każdy dowcip bardziej skomplikowany, każda piosenka mniej oklepana, każdy monolog trochę bardziej intelektualnie pogłębiony byłyby czymś wybitnie nie na miejscu, wprowadzałyby natychmiast ów nastrój odtrącenia, tak przykry dla każdego odbiorcy kultury. Program szczęśliwie uniknął tego niebezpieczeństwa, grawitując w każdym swoim punkcie ku poziomowi zera intelektualnego, a więc dopuszczając wielkodusznie w swoje progi każdego, nawet osobnika ograniczonego umysłowo.

Żarty na bok. Na dobrą sprawę, oglądając błazenady p. Rokity i spółki, czułem się tak samo jak poprzedniego dnia w księgarni: jakby mi ktoś dał w pysk. Tyle że tym razem komentarz towarzyszący temu gestowi brzmiał nieco inaczej: już nie „nie pchaj się, chamie, gdzie cię nie proszą", ale „widzisz, biedny debilku, oto kultura w sam raz dla ciebie i nie chciej niczego więcej". Charakterystyczne, że w programach

typu *Zapraszamy na pół czarnej*, czy pokrewnym koncepcją *Z wizytą u was*, wszelkie zabiegi reżyserskie i wszelkie zachowania wykonawców sprowadzają się do tego, aby za wszelką cenę dać widzowi poczucie uczestnictwa i równości, aby zaznaczać bezustannie, że wszystko, co się dzieje na estradzie i na ekranie, zostało przygotowane z myślą o tym właśnie, konkretnym widzu. Stąd więc to znoszenie granicy między estradą a widownią, stąd te wspólne stoliki, stąd poklepywanie po ramieniu (realizowane na przykład w programach *Z wizytą u was* w formie wywiadu z dyrektorem zakładu, dla którego załogi produkują się artyści). Wydawałoby się, że są to wszystko gesty o znaczeniu wręcz przeciwstawnym niż ten gest, jakim było horrendalne wyśrubowanie ceny książki: gdy tam czułem się odtrącony, tutaj mnie przecież przygarniają, gładzą po głowie, poklepują, rozpieszczają! A jednak ostateczny sens obu tych faktów kulturalnych jest identyczny: każdy z nich, mimo pozornie odmiennych intencji, mówi mi pogardliwie: „za wysokie progi...", każdy z nich utwierdza tylko ową niewidzialną barierę, która w ćwierć wieku po powstaniu socjalistycznego państwa odgradza jego obywateli od wartości kulturalnych wyższego rzędu. Prawda, że motywacje są w obu wypadkach trochę odmienne: w pierwszym wypadku chodzi o cenzus majątkowy, w drugim o cenzus intelektualny. Ale efekt jest identyczny: jest mi przecież wszystko jedno, czy czuję się odtrącony od autentycznej kultury dlatego, że mam za mało pieniędzy, czy dlatego, że p. Filler[1] traktuje mnie jak półgłówka.

Zauważmy, jak olbrzymie było powodzenie i jak masowa popularność tak z pozoru elitarnych programów jak *Kabaret Starszych Panów* czy *Małżeństwo doskonałe*. Zarówno Przybora i Wasowski, jak i Gruza z Fedorowiczem zrozumieli bowiem jedną rzecz podstawową: odbiorca kultury współczesnej chce, aby go szanowano. Ta potrzeba szacunku przybiera nieraz formy śmieszne i wynaturzone (jak wtedy, gdy setki widzów protestowały telefonicznie przeciw nieodżałowanemu Bogumiłowi Kobieli, który tym się tylko naraził, że w trakcie jednego z programów wygłaszał monolog z ręką w kieszeni), ale może być również czymś cennym i pięknym: wtedy mianowicie, gdy widz żąda

szacunku dla swoich ambicji intelektualnych, dla swojego poczucia humoru, dla swojej niechęci do banału i sztampy. Kiedy, inaczej mówiąc, nie chce, aby go ogłupiano, aby w idiotycznej obawie przed elitarnością spychano go do najniższego z możliwych poziomów intelektualnych. Zaryzykowałbym twierdzenie, że cały ten szacunek dla aspiracji umysłowych społeczeństwa, jaki przed kilku laty zawarto w haśle „Polska krajem ludzi kształcących się", został zniwelowany jednym kiwnięciem palca red. Fillera, powołującego do życia programy *Z wizytą u was* i *Zapraszamy na pół czarnej*. Szacunku tego nie odbuduje ani estradowy wywiad z jednym czy drugim dyrektorem zakładu, ani wypicie przez Andrzeja Rokitę „pół czarnej" z kielecką ekspedientką czy koszalińskim urzędnikiem: poklepywanie po ramieniu jest nieraz gestem bardziej pogardliwym niż uderzenie w twarz.

14 V 1971

Gdyby się tak dobrze zastanowić, okazałoby się, że niemal każdy dział programowy Telewizji Polskiej spełnia zadania całkowicie różne od tych, jakie naturalną koleją rzeczy wynikają z jego charakteru. Bo co w telewizji jest na przykład zabawne? Oczywiście nie programy rozrywkowe, które, logicznie rzecz biorąc, powinny byłyby właśnie śmiech gromki wywoływać w każdym polskim mieszkaniu; telewidz, oglądając którąś tam z rzędu odkurzoną operetkę, trwa zazwyczaj w ponurym milczeniu, przerywanym z rzadka przekleństwami; natomiast jedyną rzeczą autentycznie zabawną jest program z pozoru suchy i czysto informacyjny, mianowicie ogłaszane przez Totalizator Sportowy wyniki angielskiej ligi piłkarskiej. Nie wiem jak inni widzowie, ale ja osobiście zaśmiewam się do rozpuku, słuchając, jak pełni poczucia humoru spikerzy bawią nas siódmą z rzędu wersją wymowy angielskich nazw Southampton lub Leicester. Jest to na pewno świadoma i pełna inwencji próba umilenia życia widzowi, a nie – jak sugerują niektórzy puryści – wynik językowej ignorancji: najlepszym dowodem jest fakt, że spikerowi wystarczyłoby przecież sprawdzić wymowę danej nazwy w słowniku Stanisławskiego.

Podobnie można by zapytać, jaki dział w telewizji reprezentuje inną pożądaną przez widza jakość: sensację. I znów okazałoby się, że nie ten dział, który z pozoru jest do tego najbardziej powołany: „Kobry”, słusznie rezygnując z tanich dreszczyków, zajmują się ostatnio wyłącznie opiewaniem uroków trudnego zawodu milicjanta. Sensacyjny posmak ma natomiast w telewizji dział zupełnie inny: publicystyka krajowa. Tak: jedynie oglądając krajowe reportaże, można od czasu do czasu poczuć, że włosy stają nam na głowie dęba. Jedynie ten dział przedstawia nam sprawy w swojej grozie nieraz nieprawdopodobne, a przecież autentyczne – i przez to tym straszniejsze. „Czy to jest

możliwe dzisiaj, w naszym kraju?” – pytamy przerażeni, dowiadując się, że w jakiejś spółdzielni inwalidów płaci się zatrudnionym kobietom trzysta–czterysta złotych miesięcznie albo że zmarł człowiek, któremu z biurokratycznych względów odmówiła pomocy służba zdrowia. I reportaż odpowiada: tak, to jest możliwe, właśnie dzisiaj i właśnie u nas; oto macie relacje świadków, poszkodowanych, winnych, słuchajcie, patrzcie i wyciągnijcie wnioski. W tym siła filmowego reportażu.

Świadkowie, poszkodowani, winni... W tym jednak sęk, że ta konfiguracja nie zawsze bywa pełna. Ze względów nieraz zapewne niezależnych od realizatorów siła wymowy reportażu ulega znacznemu osłabieniu wtedy, gdy kamera „przesłuchuje” tylko poszkodowanych i świadków – winni zaś korzystają z przywileju anonimowości lub, mówiąc obrazowo, stoją tak, że kadr filmowy ich nie obejmuje. Jaskrawy tego przykład można było obserwować w nadanym ostatnio programie pt. *Dom na Hrubieszowskiej* [1]. Był to reportaż o zatargu między grupą zwykłych obywateli a władzą: o zatargu, w którym po stronie obywateli stały wszystkie racje prawne, logiczne i humanitarne, zaś po stronie władzy – wszechmocne widzimisię urzędasa, poparte magią urzędowego papierka. Dom na Hrubieszowskiej był własnością zamieszkujących go lokatorów jeszcze od czasów przedwojennych, kiedy to zbudowano go na zasadzie spółdzielczej. Ale dom ze względów urbanistycznych trzeba było wyburzyć: lokatorzy otrzymują nakaz eksmisji. Spójrzmy teraz na nieprawdopodobną logikę urzędowego postępowania: ludziom zabiera się przecież – prawda, że jest to nieuniknione – ich w ł a s n o ś ć, tymczasem: 1) nie otrzymują odszkodowania; 2) przydziela się im mieszkania, ale o znacznie mniejszym metrażu; 3) są to mieszkania spółdzielcze, lokatorzy muszą więc w p ł a c i ć spółdzielniom mieszkaniowym pełny wkład, aby nie pozostać na bruku (dodajmy, że dom na Hrubieszowskiej zamieszkują również renciści), a więc praktycznie płacą dodatkowo za to, że się ich wykwaterowuje; 4) wszelkie interwencje u władz miejskich nie pomagają, odpowiednie urzędy odpowiadają na monity po upływie

roku i dłużej, dopiero Prokuratura Generalna okazuje się instancją władną przełamać tę opieszałość, ale i jej ingerencja nie doprowadza do całkowitego załatwienia sprawy.

Gdyby mi ktoś to opowiedział – nie uwierzyłbym. Prawda, życie zdołało nas już przyzwyczaić do tego. Każdy już się pogodził z faktem, że na przykład spółdzielnia mieszkaniowa może wręczyć nam klucze w roku 1980, mimo że na umowie „stoi napisane" 1975, albo że jako pracownicy wykorzystywani jesteśmy do czynności, które należą do kogo innego (pracownicy naukowi wszak nic już innego nie robią poza czynnościami administracyjnymi i wypełnianiem sprawozdań). Charakterystyczne, że ta niewiedza o prawach przysługujących obywatelowi widoczna jest najdobitniej w tych masowych przekazach, które powinny właśnie szerzyć kulturę prawną – a więc w powieściach czy widowiskach kryminalnych, gdzie na porządku dziennym jest na przykład dokonywanie rewizji bez nakazu, stosowanie niedozwolonych metod nacisku w śledztwie (w filmie *Tylko umarły odpowie* oficer zamyka podejrzanego w kasie pancernej, „aby zmiękł"[2]) itp. No tak, zdążyliśmy się przyzwyczaić; a przecież mimo wszystko tak jaskrawe naruszenie podstawowych praw obywatelskich, jak to było w wypadku domu na Hrubieszowskiej, wydaje się wręcz nieprawdopodobne. Ale reportaż filmowy posiada naprawdę potężną moc przekonywania; dzięki filmowej relacji nie musimy niczego przyjmować na wiarę, widzimy wszystko naocznie: wysłuchujemy relacji kolejnych lokatorów, dzięki kamerowym zbliżeniom zaglądamy do niezliczonych papierków z tą sprawą związanych, przekonujemy się, że od początku do końca mamy do czynienia z autentycznymi faktami.

I tylko dwóch rzeczy – nie z winy realizatorów zresztą – w tym wszystkim brakuje. Przede wszystkim: nie widzimy winnych. To znaczy znamy ich nazwiska, widniejące pod dokumentami sprawy, wiemy, który urzędnik sygnował tę czy inną bezprawną decyzję; ale prawdziwą obroną praw obywatelskich reportaż może być jedynie wtedy, gdy zastosuje jedyną możliwą w nim sankcję; gdy p o k a ż e nam

winnego, gdy każe mu wytłumaczyć się, uzasadnić przed widzami przyczyny decyzji; gdyby takie postępowanie stało się regułą, niejeden z urzędniczych sobiepanków zawahałby się może przed złożeniem podpisu, mając przed oczami widmo społecznej kontroli upostaciowane w telewizyjnej kamerze. I druga sprawa: nie było w tym reportażu – bo być nie mogło – odpowiedzi na pewne zasadnicze pytanie nasuwające się widzowi, pytanie brzmiące już nie „czy to jest możliwe?”, ale „jak to było możliwe?”. Jak było możliwe to, że urząd mógł pogwałcić wszelkie kodeksy prawne i administracyjne, a nie dość, że nikogo z winnych nie spotkała za to żadna kara, to w dodatku sprawa pokrzywdzonych lokatorów do dziś dnia nie jest załatwiona? I wreszcie – ileż jest krzywdy ludzkiej co najmniej równej rozmiarami krzywdzie lokatorów z Hrubieszowskiej, ale nie tak jednoznacznej i krańcowej, aby cieszyć się zainteresowaniem telewizji? Gorzkie są to pytania, trzeba oczekiwać, aby ktoś dał na nie zadowalającą odpowiedź.

1 VI 1971

Felieton telewizyjny traktuje z zasady o tym, co się dzień czy tydzień wcześniej widziało; dlaczegóż by nie zabawić się raz i nie napisać o programie, który b ę d z i e m y oglądali dopiero za parę dni? Okazja jest doskonała: dnia 3 czerwca telewizja nada bowiem program, który nie miał dotąd precedensu w polskich środkach masowego przekazu i o którym jednocześnie wszyscy wiedzą wszystko. A przynajmniej wiedzą, jak p o w i n i e n wyglądać: czekali bowiem na taki program od wielu, wielu lat. Cóż za okazja do konfrontacji tych wyobrażeń z rzeczywistością, z którą już pojutrze będziemy mieli do czynienia!

Mowa oczywiście o szeroko od paru dni reklamowanym programie pt. *Trybuna obywatelska*, który, mówiąc w największym skrócie, zasadzać się będzie na tym, iż na telefoniczne zapytania telewidzów odpowiadać będzie natychmiast siedzący przed kamerami członek rządu czy Biura Politycznego. Mówiąc, że jest to pomysł bezprecedensowy (przynajmniej w naszej telewizji), mam na myśli fakt, że jest to pierwszy wypadek, kiedy program telewizyjny oparty zostaje na zasadzie rzeczywistego d i a l o g u pomiędzy Nadawcą a Odbiorcą. Przypomnijmy sobie: czy o takim dialogu – choćby na tematy błahe – można było mówić kiedykolwiek dotąd? Z pewnością nie; próby włączania telewidza do czynnego udziału w programie były jak dotąd jedynie pozoranctwem. Bo albo widz miał możność spontanicznego reagowania na jakość programu (tzn. miał prawo po prostu zadzwonić do odpowiedniej komórki w studio telewizyjnym i powiedzieć bez ogródek, co o tym wszystkim myśli), ale jego głos nie włączał się w sam program, nie miał wpływu na jego przebieg – albo odwrotnie, widzowi umożliwiano współudział w widowisku (choćby za pośrednictwem telefonu), wtedy jednak dialogowi brakowało spontaniczności, stawał się

on z góry zaprogramowany, ułożony tak, aby „nie rozwalić” scenariusza i nie narobić autorom komplikacji.

Trybuna obywatelska powinna – tak mi się wydaje – od chwili, kiedy po raz pierwszy zagości na ekranie, oprzeć się na zasadzie dialogu autentycznego, jednocześnie spontanicznego i udostępnianego innym widzom-uczestnikom. Pewne kroki w tym kierunku już poczyniono: podano mianowicie numery telefonów, za pośrednictwem których w s z y s c y widzowie z terenu całego kraju będą mogli połączyć się ze studiem telewizyjnym, aby zapytać siedzącego tam reprezentanta władz o sprawy, które obywatela naszego kraju bolą, drażnią czy zastanawiają. Dowiedzieliśmy się również, że rozmowy telefoniczne będą opłacane przez telewizję. Wszystko pięknie, ale w tym momencie rodzi się pewna wątpliwość natury technicznej. Jeżeli nawet na taką telefoniczną interpelację zdecyduje się w trakcie trwania programu tylko jeden telewidz na tysiąc (a jest to rachuba i tak zaniżona, jeśli zważyć, że tematem pierwszej *Trybuny* będą problemy budownictwa mieszkaniowego: któż nie ma kłopotów z tym związanych?), czyni to liczbę kilku tysięcy rozmów. Tylu osobom naraz po prostu nie można będzie udzielić głosu, gdyż spowodowałoby to chaos i niepomierne przedłużenie programu, który musiałby trwać parę dób z rzędu. A więc konieczność selekcji: ale według jakich kryteriów selekcji tej będzie się dokonywać? Czy według zasady „kto pierwszy zadzwoni, ten lepszy”? Ależ to upośledza mieszkańców małych miejscowości, z których trudniej uzyskać połączenie; nie mówiąc o tym, że pierwsze pytania wcale nie muszą być najistotniejsze. A więc może dyżurni przy telefonach odrzucać będą pytania mało ważne i nieistotne? No tak, ale kto weźmie na siebie odpowiedzialność decydowania o tym, co jest ważne i istotne, a co nie? I czy w gruncie rzeczy tak trudno jest pomylić przymiotnik „nieistotne” z przymiotnikiem „niewygodne”?

Wszystkie te pytania nasuwa jednak tylko okoliczność o charakterze wyłącznie zresztą technicznym: konieczność selekcji pytań, oczywista wprawdzie, a przecież przeciwstawiająca się zasadzie spontaniczności

i braku wyreżyserowania, która powinna bezwzględnie obowiązywać ten program. Właśnie ten program: chodzić w nim bowiem będzie o sprawy zbyt ważne, aby można je było załatwić półśrodkami. Pomijając już treść samych pytań, która na pewno będzie dotyczyła najistotniejszych spraw życia społecznego, trzeba podkreślić jak najmocniej, że właśnie założona dla *Trybuny obywatelskiej* metoda dialogu jest zdobyczą, której nie wolno zaprzepaścić. Chodzi tu bowiem nie tylko o nowy styl audycji telewizyjnej; chodzi również o nowy styl krążenia informacji między władzą a obywatelem. Jak nazbyt dobrze pamiętamy, w niedawnych czasach informacja ta szła wyłącznie „z góry na dół": obywatel otrzymywał od władzy pewne informacje, które zmuszony był „na wiarę" przyjąć, a ponieważ stan wiedzy „góry" nie był korygowany przez informacje „oddolne", obywatel dostrzegał bez trudu przepaść istniejącą między wypowiadanymi pod jego adresem postulatami i obietnicami a rzeczywistością. Metoda dialogu – choćby takiego, jaki obiecuje nam *Trybuna obywatelska* – ma szansę położyć kres tym anomaliom i wzajemnym nieporozumieniom. Ma szansę dać obywatelowi możliwość sprawowania pewnego rodzaju kontroli społecznej nad poczynaniami władzy – władzy zaś może stworzyć możliwość natychmiastowego, niezniekształconego żadnym pośrednictwem, sondażu opinii publicznej. Możliwości te są spore – i dlatego, raz jeszcze powtarzam, należy zrobić możliwie wszystko, aby dialog, którego telewizyjną premierę obserwować będziemy już pojutrze, był dialogiem rzeczywiście spontanicznym i rzeczywiście otwartym dla każdego, kto zechce w nim wziąć udział. Być może powodzenie tej formy kontaktu między władzą a obywatelem otworzy drogę innym, dalej i głębiej sięgającym formom dialogu, dla których przez tak długi czas nie było miejsca w naszym życiu publicznym.

W chwili gdy te słowa znajdą się przed oczyma czytelnika, upłynie już kilkanaście dni od emisji *Trybuny obywatelskiej*. Pisałem o tym, jaki p o w i n i e n być ten program; czytelnicy będą już wiedzieć, jaki był, czy ustrzegł się przed niebezpieczeństwami i czy wykorzystał możliwości, jakie tu sygnalizowałem. Ale niezależnie od tego, jak

wypadnie ta konfrontacja, jest pewne, że na program tego rodzaju czekaliśmy wszyscy od lat.

31 VIII 1971

Rozstając się z czytelnikami na dwa wakacyjne miesiące, czyniłem to nie tylko z konieczności, ale również dlatego, że nie obiecywałem sobie po letnim programie telewizyjnym zbyt wiele; do nieprzezwyciężalnych tradycji Telewizji Polskiej należy fakt, że rokrocznie przerzuca się ona w tym okresie na intensywną produkcję ogórków. Ogórki zaś, jak wiadomo, mają to do siebie, że w smaku są właściwie nijakie, słodkawe (choć czasem trafi się gorzki koniec); ponadto jedzone w czasie upałów orzeźwiają, jednakże spożywane w większych ilościach, a już zwłaszcza popijane wodą (której w programie telewizyjnym nigdy nie brakuje), mogą okazać się wybitnie ciężkostrawne.

I rzeczywiście. Podejrzewam, że najzawziętszy zwolennik piosenki i piosenkarzy wszelkiej maści nie byłby w stanie strawić naszych trzech ogólnonarodowych festiwalowych szałów, gdyby pewnego roku urządzono je jeden po drugim. Kilkutygodniowe przerwy pozwalają wprawdzie odsapnąć, ale mimo to już po Kołobrzegu (a cóż dopiero po Sopocie) czujemy zwykle lekki przesyt. A przecież męczymy się jednak, trwamy przed ekranami, jak Polska długa i szeroka słuchamy nieciekawych zawodzeń trzeciorzędnych wykonawców, choć wystarczyłoby przecież sięgnąć do wyłącznika, aby odpocząć od tej męczarni. Podziwianie festiwali stało się naszym patriotycznym obowiązkiem. Wykonywanie patriotycznych obowiązków wymaga zaś, jak nas o tym pouczają historyczne przykłady, wyrzeczeń i poświęceń.

W jednej z powieści Lwa Tołstoja[1] pojawia się następująca scena: bohater, który na skutek pewnych przeżyć dotknięty jest silnym rozstrojem wewnętrznym, udaje się wieczorem, jak nakazują towarzyskie obowiązki, do opery. Nie potrafi jednak spojrzeć na operową scenę tak, jak patrzył na nią dotychczas w podobnych okazjach, jego myśli krążą wokół innych zupełnie spraw i nasz bohater w pewnym

momencie zadaje sobie pytanie, co właściwie robią te opasłe babska, które wśród tekturowych malowideł popisują się przed zebranym tłumem przesadnym załamywaniem rąk i przedziwnie modulowanym zawodzeniem. Tołstojowski bohater zapomniał na chwilę o konwencji obowiązującej teatr operowy i każdego widza w tym teatrze; tam, gdzie normalna publiczność widziała Toscę, on dostrzegał otyłą paniusię przewracającą w ekstazie oczyma. Przypuszczam, że niejeden telewidz znajdował się podczas opolskiego, sopockiego czy kołobrzeskiego festiwalu w podobnym stanie ducha. I, nagle przebudzony, wyrwany z kręgu konwencji, z pewnością zadał sobie podobne pytania: co ja tu właściwie robię? co to wszystko znaczy? co robi ta pani z dużym dekoltem, która, śpiewając o jakiejś wesołości ptasich gniazd[2], robi taką omdlewającą minę, jakby miała się komuś oddać? co robią te tłumy ludzi, trzymających się pod ręce i kiwających do taktu piosenki o urokach służby wojskowej, jak gdyby obietnica „Kapral ci pomoże”[3] była w stanie wprawić ich w zbiorową euforię? dlaczego ten pan w smokingu i ta pani pretensjonalnie obsypana klejnotami z „Jablonexu” wkraczają na estradę tak zadowoleni z siebie, jakby to właśnie ich przyszła tu podziwiać publiczność, choć ich funkcją jest jedynie zapowiadanie kolejnych piosenek?, i nade wszystko: dlaczego tych wszystkich ludzi tak strasznie obchodzi to, co się wokół dzieje? Organizuje się festiwal, pisze się piosenki, sprowadza zagranicznych gości, przystraja się odświętnie całe miasto, każe się tysiącom ludzi zasiąść na widowni, a milionom przed telewizorami – i wszystko to tylko po to, aby jakaś pani mogła nam oznajmić, że szli na zachód osadnicy[4] albo że jadą wozy kolorowe[5], albo że babcia stała na balkonie, dołem dziadek maszerował[6]. Na miłość boską, co nas to wszystko obchodzi?

Otóż w tym rzecz, że ostatnie pytanie jest w naszej sytuacji zupełnie nie na miejscu. Festiwale urządzane są nie po to, abyśmy mogli wysłuchać czegoś, co nas obchodzi. Festiwale w gruncie rzeczy mogłyby się w ogóle obejść bez piosenek, można by je równie dobrze zastąpić konkursem gry na ksylofonie albo przyrządzania jajecznicy ze

szczypiorkiem. Festiwale są wyłącznie po to, aby zaspokoić naszą potrzebę j e d n o ś c i. Czujemy na co dzień, że świat rozpada nam się w rękach, że rozrywają się więzy łączące nas z innymi ludźmi, że tracimy oparcie, że brakuje nam wspólnych wartości, które mogłyby połączyć nas wszystkich w jednolity organizm społeczny. I dlatego tak gorączkowo szukamy wszelkich, nawet namiastkowych form odnajdywania pierwotnej jedności, za którą tęsknimy. Widzowi w opolskim amfiteatrze jest najzupełniej obojętne, czy ktoś śpiewa mu o ptaszkach, czy o haubicach[7]: ważne jest to, że można wziąć się pod ręce i zbiorowo pokołysać, czując się – co za upajające uczucie! – częścią jakiegoś wielkiego organizmu. Widzowi w amfiteatrze kołobrzeskim jest również wszystko jedno, czy Regina Pisarek śpiewa właśnie „Wołodia, Wołodia, gdzie twoja melodia”[8], czy też „Waniusza, Waniusza, gdzie twoja katiusza”: istotne jest odnalezienie w atmosferze narodowego swojactwa i koszarowej krzepy owego zbawiennego autorytetu, który szarego człowieka – jak świat światem, a historia historią – zawsze pociągał, wydając mu się najprostszą drogą uwolnienia się od kłopotów i odpowiedzialności za swoje postępowanie. Wreszcie widzowi w sopockiej Operze Leśnej również jest obojętne, czy ktoś tam śpiewa po holendersku *protest-song*, czy też mamy akurat do czynienia z lirycznym pieśniarzem z Wysp Bahama: tu zaś najistotniejszy jest fakt, że kolejne występy ugruntowują w nas tak cenne i tak nieustannie narażane na szwank poczucie własnej wartości. No, bo skoro fatygowali się do nas aż z drugiej półkuli, skoro w wywiadach oświadczają, że Sopot jest perłą Północy, skoro uczą się nawet specjalnie dla nas mozolnego sylabizowania „dżen-ku-je bar-zo” (jakiż ten nasz język trudny!)[9], to widocznie nie jest tak źle z naszą pozycją w świecie...

Szymon Kobyliński zamieścił w jednym z ostatnich numerów „Polityki” zabawny rysunek: dwaj zmotoryzowani turyści dostrzegają na horyzoncie gigantyczne litery składające się na napis „PIOSENKA”; jeden z nich wykrzykuje: „A, to jest Polska!”. Istotnie, piosenka stała się ostatnio naszą narodową specjalnością. Przepraszam, nie piosenka: festiwale. Jak bowiem powiedziałem, nie jest w tym wszystkim ważny

fakt, że słuchamy czyichś lepszych czy gorszych pień; istotne jest, że z tej okazji odnajdujemy naszą utraconą, pierwotną jedność i wspólnotę. Wprawne oko socjologa, badającego masowe nastroje, dostrzegłoby z pewnością w bujnym prosperowaniu festiwali i w ich nienaturalnej popularności pierwsze zarysy tajemniczych słów, które pojawiają się na ścianach w trakcie naszej – ile lat już trwającej? – uczty Baltazara!

28 IX 1971

Skąd tyle Cyganów? Już się wydawało, że na jakiś czas będziemy mieli z nimi spokój, że wreszcie „Cygan grajek umilkł”[1], a „wozy kolorowe” odjechały w siną dal, a jednak: wystarczył jeden festiwal, abyśmy znów zatonęli po dziurki w nosie w cygańskich nastrojach i rekwizytach. *Cygan we współczesnej piosence polskiej* – cóż za temat na dysertację doktorską z socjologii! Bo istotnie moda ta jest czymś niebywałym: wszystko, co wiemy o mentalności człowieka współczesnego, kazałoby sądzić, że nie ma nic bardziej jej obcego niż cały ów mit „Cygana” (umyślnie stosuję cudzysłów, bo przecież nie chodzi o Cyganów rzeczywistych, ale o ich odbicie w krzywym zwierciadle mitologicznych społecznych wyobrażeń), jaki znamy choćby z operetki *Baron cygański* czy ze stuletnich rosyjskich romansów. A tymczasem wszystko jest na odwrót: cykliczne nawroty mód powodują, że ni stąd, ni zowąd baronowie cygańscy pojawiają się wśród nas i konkurują popularnością z kapitanem Klossem czy innym bohaterem współczesnej kultury masowej.

Nie mówię tu oczywiście o wypadkach, kiedy mit „Cygana” pojawia się w kontekście naprawdę wybitnego utworu artystycznego (jak w fenomenalnie śpiewanej przez Ewę Demarczyk *Cygance* Zaryckiego[2] do słów Osipa Mandelsztama[3], być może jednej z kilku najwybitniejszych piosenek, jakie powstały u nas po wojnie): czymś stojącym na uboczu są również przypadki parodii lub dyskretnej i na poły humorystycznej stylizacji na „cygańskość”, zwłaszcza w tekście muzycznym piosenki (to byłby z kolei przypadek takich utworów jak na przykład *Gorzko mi* Zielińskiego do słów Osieckiej, gdzie stylizacja na romans cygański jest właściwie tylko ledwie zauważalnym puszczeniem oka w stronę słuchacza, ujęciem wymowy tekstu w ironiczny i wyrozumiały cudzysłów). Mam natomiast na myśli zwykłe,

komercjalne piosenki, w których „cygańskość” traktowana jest z całą powagą i brana z całym dobrodziejstwem inwentarza. Zauważmy, że nie chodzi w takich wypadkach wyłącznie o parę powierzchownych i konwencjonalnych motywów. Sprawa ma szerszy zasięg: moda „cygańska” obejmuje również kostium (stroje Maryli Rodowicz), a przede wszystkim: pomaga przemycić do współczesnej kultury masowej pewne, zdawałoby się dawno pogrzebane, gatunki muzyczno-estradowe. Baronowie cygańscy przeszwarcowują więc na opolskie czy sopockie estrady, na ekrany telewizorów i na tzw. fale eteru zapomnianą do niedawną formułę r o m a n s u cygańskiego (zwłaszcza w jego dziewiętnastowiecznym rosyjskim wydaniu), a w szerszym aspekcie – formułę o p e r e t k i. To ostatnie określenie rozumiem dość szeroko. Można by bowiem rzec, że wszystko, co się dzieje we współczesnej piosence, wyrasta korzeniami z jednego z dwu zasadniczych gruntów: bądź to z muzyki jazzowej, bądź z muzyki operetkowej. Te dwa wielkie obszary, które jeszcze w latach dwudziestych wyczerpywały wszelkie możliwe formy muzyki rozrywkowej, stanowią dziś dwa podstawowe źródła tradycji, które zmuszony jest wybrać każdy kompozytor, aranżer czy wykonawca. W nurcie wywodzącym się z jazzu będą się mieścić – mimo wszelkich kolosalnych różnic i mimo dystansu, jaki mają wobec tej tradycji – zarówno Beatlesi, jak Bob Dylan, zarówno kontynuatorzy big-beatu, jak rozmaici „folk-singers”: ta gałąź współczesnej piosenki rozwija się najczęściej w kierunkach awangardowych, w każdym razie pozwala stwierdzić, że inspiracja jazzowa skłania do poszukiwań czegoś nowego i niepowtarzalnego. Natomiast nurt kontynuujący tradycję operetkową, nurt Toma Jonesa czy Karela Gotta, wypadałoby nazwać nurtem zachowawczym: sięga on częściej poza siebie niż przed siebie, poszukuje raczej oparcia w tradycji niż nowych rozwiązań.

Otóż i jedna z niewątpliwych przyczyn owej niebywałej popularności cygańskiej muzyki, rekwizytu i nastroju na współczesnej estradzie. Piosenki „cygańskie” z reguły mieszczą się całkowicie w „operetkowym” nurcie muzyki rozrywkowej: ewokują więc pewien

świat będący przeszłością, wspomnieniem, mitem. Ta mieszanina pojęć, ten świat, w którym ma swoje miejsce zarówno cygański tabor, jak frak rosyjskiego arystokraty słuchającego z łezką w oku romansu Wertyńskiego, ten, jednym słowem, mit szampańsko-cygański ma w sobie coś obrzydliwie tandetnego, ale ma też w sobie coś z egzotyki dalekich czasów i krain. Gdyby przejrzeć już nie tylko piosenki opolskiego festiwalu, ale na przykład program telewizji z ostatnich kilkunastu miesięcy, dałoby się zauważyć, że coraz większy udział w tym programie mają widowiska już nawet nie stylizowane na operetkowy nurt rozrywki, ale wprost operetkowe: wszystkie te Lehary, Kalmany i Straussy ekshumowane są wprawdzie z żartobliwym przymrużeniem oka, lecz to tylko pozory, w istocie rzeczy telewizja zdaje sobie doskonale sprawę, że odpowiada w ten sposób na rzeczywiste i potężne społeczne zapotrzebowanie. Przeciętny widz bowiem, choćby nie wiem jak starała się przeorać jego psychikę awangarda współczesnej sztuki rozrywkowej, ogląda operetkę nie jako otrzepany z kurzu muzealny obiekt, lecz jako coś, w czym odnajdujemy swoje najwyższe upodobania i aspiracje, swoją tęsknotę do egzotyki, „lepszego świata” i wielkiej namiętności, wreszcie – co nie jest bynajmniej mało ważne – swój konserwatyzm, który w sprawach odbioru sztuki jest tylko innym mianem niechęci do myślenia.

Wszystko to dotyczy powodów popularności operetki i wszelkich jej przedłużeń we współczesnej muzyce rozrywkowej: natomiast popularność mitów cygańskich, które niejako mieszczą się wewnątrz operetkowej poetyki i operetkowego systemu wyobrażeń, ma swoje dodatkowe przyczyny. Najważniejsza z nich to ta, że operetkowy Cygan jest mitycznym upostaciowaniem w o l n o ś c i [4]: jak te ptaki niebieskie nie sieje i nie orze, przenosi się z miejsca na miejsce, robi, co mu się podoba, a w przerwach przygrywa na cymbałkach. Oczywiście, nawet najmniej inteligentny odbiorca zdaje sobie doskonale sprawę, że prawdziwe życie Cyganów wygląda nieco inaczej, a jego atrybutami są przede wszystkim brud i wszy: ale mit ma to do siebie, że przedstawia nie tyle realną rzeczywistość, ile pobożne życzenia. I tak, w postaci

piosenkowego Cygana odnajdujemy jeszcze jedno uosobienie owych mitycznych Wielkich Wakacji, o których pisał Edgar Morin jako o jednym z najintensywniej przeżywanych marzeń współczesnego szarego człowieka. Zdumiewająca jest siła myślowej inercji, która kazała nam, mieszkańcom europejskiego kraju u progu lat siedemdziesiątych dwudziestego stulecia, wyrażać to marzenie poprzez mit najbardziej chyba tandetny, skłamany i zużyty. Również i w takich faktach – pozornie błahych, ale nabierających groźnego znaczenia, gdy zdamy sobie sprawę, że inwazja „cygańskości" na takim na przykład opolskim festiwalu obserwowana była i akceptowana przez parę naście milionów ludzi – dostrzec można ów zastój społecznej świadomości, który jest dla nas w tej chwili bodaj najżywotniejszą groźbą.

13 X 1971

Tym razem, choć to już minęło trochę czasu – ale na poprawę, jak powiadają, nigdy nie jest za późno – o Turnieju Czytelniczym.

Że IX Turniej Czytelniczy ZMS[1] był imprezą najzupełniej chybioną, o to mniejsza; gorzej, że ta chybiona impreza powtarza się co roku od dziewięciu lat w niezmienionej formie. Można raz zrobić but z dwucentymetrowym gwoździem wewnątrz, ale drugiego takiego bubla już się prawdopodobnie nie wyprodukuje, bo zaczną napływać reklamacje odbiorców; natomiast fakt, że Turniej Czytelniczy funkcjonuje w błogim spokoju już dziewiąty rok, a jego zakończenie corocznie „uwiecznia" telewizja, dowodzi, że albo nikt tego programu nie ogląda, albo nikt z organizatorów nie bierze pod uwagę krytycznych głosów publiczności.

Bo nie wierzę, aby jakikolwiek rozsądnie myślący człowiek mógł zaakceptować ten program bez zastrzeżeń. O co powinno – teoretycznie i w zgodzie ze zdrowym rozsądkiem – chodzić w imprezie pod nazwą „Turniej Czytelniczy''? Oczywiście nie o rozdanie atrakcyjnych nagród kilku osobom, ale o to, aby poprzez udział w turnieju wdrożyć możliwie największą liczbę uczestników do aktywnego interesowania się literaturą, i to literaturą wartościową.

Chciałbym poruszyć tu sprawę zakończenia tego Turnieju przed kamerami telewizji, które miało miejsce pod koniec czerwca br. Co do liczby uczestników, przyznam, że nie wiem, jak ta sprawa wyglądała; prowadząca audycję pani Ryster poinformowała nas wprawdzie, że w eliminacjach brało udział mnóstwo osób, ale informuje się nas również co roku, że miliony osób biorą udział w konkursie „Złotego Kłosa", tymczasem zaś „Życie Literackie" przynosi wiadomości o szeregu nadużyć, za pomocą których fałszuje się statystyki tej przedziwnej imprezy (tak na przykład bibliotekarze gromadzcy

zmuszeni są do oddawania określonego limitu wypełnionych „przez czytelników” kuponów konkursowych, ułatwiają więc sobie zadanie w ten sposób, że wypełniają je sami przy pomocy rodziny). Nie chcę oczywiście niczego suponować, wiem tylko tyle, że kilkunastu zaprzyjaźnionych przedstawicieli młodzieży robotniczej, których o to pytałem, nie potrafiło mi powiedzieć, co to jest Turniej Czytelniczy ZMS i na czym polega.

Idźmy jednak dalej. Czy Turniej wdraża do interesowania się literaturą, czy uczy ją rozumieć, czy wskazuje, w jaki sposób odróżnić literaturę dobrą od złej?

Uczestnicy dostają do ręki listę osiemnastu książek, ustaloną odgórnie, i te książki muszą przeczytać; z osiemnastu wybiera się następnie listę jeszcze bardziej ograniczoną, bo osiem książek, po czym przepytuje się uczestników z ich treści. Padają pytania typu: „Jak nazywały się dwa z trzech statków, którymi Józef Lenart pływał po jeziorze Bajkał w czasie swojej wycieczki na Syberię?”[2] (autentyczne). Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba książkę wykuć niemalże na pamięć. Nie byłoby to rzeczą złą, gdyby chodziło o arcydzieła literatury, ale reportaż Lenarta to naprawdę nie są sonety Szekspira i zapewne sam autor czuł się zażenowany, widząc, jak od czytelników jego książki wymaga się znajomości szczegółów, o których on sam już z pewnością dawno zapomniał.

Postawmy sprawę jasno: najbardziej poronionym pomysłem organizatorów Turnieju było ustalenie listy „obowiązujących” lektur. Takie rozwiązanie przede wszystkim ogranicza jakąkolwiek samodzielność czytelnika; można nie przeczytać przez cały rok dosłownie nic poza owymi osiemnastoma czy ośmioma pozycjami, nie mieć zielonego pojęcia o innych książkach czy autorach, być zupełnie niezorientowanym w sprawach literatury współczesnej, a mimo to wygrać turniej. Po drugie, owemu niezorientowanemu w rzeczywistym obrazie literatury czytelnikowi narzuca się w ten sposób fałszywą hierarchię wartości; przypuszczam, że mało kto z osób samodzielnie

czytających dałby sobie wmówić, że W. Machejek jest dobrym pisarzem, uczestnik Turnieju natomiast (i na pewno również znaczna część telewidzów) będzie przekonany, że jest to gwiazda pierwszej wielkości: książka Machejka znalazła się przecież wśród owych ośmiu pozycji![3] Jeśli zaś kryterium doboru lektur nie jest ich wartość, ale tematyka (a tak chyba jest w istocie), to należało to chyba z góry zastrzec; przyznam jednak, że kształcenie umiejętności czytania książek wyłącznie o określonej tematyce wydaje mi się dość zdumiewającą metodą edukowania szerokich rzesz czytelniczych: wynika bowiem z tego, że literatura „społeczno-polityczna" (lub do niej zbliżona) jest jedyną literaturą godną zainteresowania, cały zaś Proust, Tomasz Mann i Faulkner to nieważne dyrdymałki oderwanych od życia pięknoduchów.

I wreszcie trzeci, najistotniejszy chyba skutek, jaki pociągnęło za sobą ustalenie owego kanonu lektur do wykucia na pamięć. Takie postawienie sprawy oducza nie tylko samodzielności w wyborze lektur, ale w ogóle samodzielności myślenia. Uczy takiego podejścia do literatury, które wymaga wprawdzie doskonałej pamięci, ale nie wymaga choćby najmizerniejszej inteligencji. Przecież r o z u m i e ć książkę to nie znaczy pamiętać nazwiska wszystkich bohaterów (a tego typu pytania przeważały w trakcie Turnieju). Rozumienie literatury opiera się nie na mechanicznym przyswajaniu sobie kolejnych składników jej substancji, ale na umiejętności całościowego ogarnięcia sensu całego utworu. Przypuszczam, że każdy z uczestników finału, obdarzony zaiste doskonałą pamięcią, potrafiłby mi wymienić wszystkie pseudonimy Bołdyna[4] oraz streścić koleje jego losu; natomiast wątpię, aby którykolwiek z nich potrafił odpowiedzieć na pytanie, jaki jest stosunek autora do tego bohatera i jaki jest w związku z tym ogólniejszy sens tej książki. Nie mówiąc już o tym, że zgrozę i popłoch wywołałoby zapewne pytanie, jaka jest, zdaniem uczestnika, wartość literacka i myślowa *Bołdyna*. „No... chyba duża" – tak najprawdopodobniej brzmiałaby odpowiedź; „chyba duża", bo przecież trudno przypuścić, aby taki zasłużony i odznaczony wielokrotnie autor (biografie owych

ośmiu pisarzy uczestnicy wykuli również znakomicie) napisał coś niedobrego. Prawda?

Biorąc do ręki gazetę, przypominam sobie, jakie to kształcące naszą umysłowość i wrażliwość programy ofiarowuje nam telewizja. Z jednej strony zwietrzały, głupawy wodewil Labiche'a, a z drugiej – prymitywna – mimo technicznej sprawności – amerykańska komedia filmowa. Z jednej – płytki program satyryczny, na poziomie białostockiej „Estrady", z drugiej – wulgarny humorek kiepskiej włoskiej komedyjki, wałkującej nieśmiertelny temat zdrad małżeńskich. No i jeszcze ten Turniej. Stanowczo podejrzane są te starania, jakie podejmuje bezustannie telewizja, aby nas za wszelką cenę ubezwłasnowolnić myślowo i ogłupić.

Odbiorca ubezwłasnowolniony

Ubezwłasnowolnienie odbiorcy[1]

Czytelnicy *Anny Kareniny* być może nie pamiętają nawet zawartej w tej powieści migawkowej sceny, opisującej spóźnione wejście jednego z bohaterów na widownię teatru operowego. Wroński wkracza na salę w momencie, gdy kończy się akt przedstawienia. Pochłonięty własnymi myślami, nie zwraca wprawdzie szczególnej uwagi na to, co dzieje się dookoła, mimo to jednak operowy sztafaż narzuca mu się jako coś wyraźnie sztucznego i niezamierzenie groteskowego: „Na scenie śpiewaczka o obnażonych ramionach pochylała się z uśmiechem, migocąc brylantami, i zbierała z pomocą tenora, który ją trzymał za rękę, niezręcznie rzucane przez rampę bukiety. Jakiś pan, z przedziałkiem pośród błyszczących od pomady włosów, długimi rękami usiłował podać przez rampę jakiś przedmiot zbliżającej się właśnie śpiewaczce. Cała publiczność, zarówno w krzesłach, jak i w lożach, w podnieceniu pochylała się ku przodowi, krzyczała i biła brawo. Kapelmistrz ze swej estrady pomagał oddawać kwiaty diwie, poprawiając biały krawat”[2].

Zauważmy: Wroński jest w operze stałym bywalcem. Wszystkie te gesty i zachowania, które przez chwilę porażają go swoją absurdalną sztucznością, w normalnych okolicznościach wydałyby mu się całkiem naturalne, być może nawet by ich nie dostrzegł. Zwrócił na nie uwagę dlatego, że wkroczył w widowisko jak gdyby z zewnątrz: jego spóźnienie (a także jego aktualny nastrój) stawia go w sytuacji odmiennej, niż to jest z resztą widzów. Zachowanie się tamtych jest jakby dalszym ciągiem spektaklu, jest wpisane w pewien jego porządek; Wroński, który nie śledził poprzednich etapów widowiska, przez moment nie potrafi dostrzec w zachowaniu publiczności i aktorów żadnego sensu: przytoczony opis (dokonywany z punktu widzenia bohatera, choć wtopiony w autorską narrację) cechuje się charakterystycznym zakłóceniem hierarchii i proporcji faktów,

niemożnością oddzielenia zjawisk znaczących i zaplanowanych (ukłony, brawa itp.) od przypadkowych i pozbawionych znaczenia (na przykład poprawianie krawata przez dyrygenta). A jednocześnie – takie spojrzenie z zewnątrz obnaża na moment całą konwencjonalność widowiska; spóźniony Wroński nie zdążył ulec hipnotycznemu urokowi spektaklu i w ciągu paru chwil byłby w stanie – gdyby nie miał akurat na głowie poważniejszych problemów – analizować całą jego znaczącą otoczkę na chłodno i bez uprzedzeń.

Czemuż by i dziś nie wkroczyć w ten sam sposób na widownię wielkiego spektaklu, w którym, jako zahipnotyzowani odbiorcy, bierzemy udział my wszyscy?

Ma się rozumieć, dzisiaj nie będzie to już widownia operowa. Stadion, sala kinowa, amfiteatr piosenkarskiego festiwalu, migocąca neonami ulica wielkiego miasta; nawet *living-room*, w którym stoi telewizor – oto widownie, które dla człowieka współczesnego są tym, czym sala operowa dla petersburskiej elity z powieści Tołstoja. Są miejscem codziennego stykania się z tekstami kultury. I to z tekstami, których znamienna dla naszych czasów odrębność polega na tym, że są masowe: w podwójnym sensie tego słowa, bo i w znaczeniu masowego zasięgu, i w znaczeniu swoistej powszedniości, codziennej dostępności.

Tołstojowska aluzja, jaką się posłużyliśmy, może jednak nasuwać również pewne skojarzenia mniej pożądane. Trzeba bowiem zauważyć, że Wroński spogląda na swoje otoczenie – „na tę całą znajomą, nieinteresującą pstrą ciżbę w pełnym aż po brzegi teatrze” – z rodzajem arystokratycznej wyższości. Od określenia „ciżba” niedaleko już do jednoznacznie pogardliwego „motłochu”; a podobnymi określeniami obdarzali niejednokrotnie rzesze odbiorców kultury masowej jej dwudziestowieczni krytycy. Nie tylko zresztą dwudziestowieczni. Zjawisko dezintegracji i stratyfikacji kultury narodziło się przecież znacznie wcześniej: co najmniej w wieku XVIII, w stuleciu potężnego rozwoju nowoczesnej technicznej bazy kultury i powstawania nowych gatunków sztuki popularnej, antyelitarnej. Był to nie tylko początek

sporu o kulturę masową, ale i początek zasadniczego nieporozumienia, które odżyło później w poglądach Nietzschego, Ruskina, Ortegi y Gasseta, Spenglera, wreszcie – już w bliższych nam czasach – chociażby Dwighta Macdonalda czy Arnolda Hausera. Nieporozumieniu temu na imię: krytyka „arystokratyczna". „Tłum" (albo i „motłoch"), „degeneracja", „trywializacja", „równanie w dół" – oto jej kluczowe pojęcia. Dla kultywatorów tego typu krytyki kultura masowa jest nie tyle odrębnym i samoistnym zjawiskiem, ile po prostu gorszym wydaniem kultury „wysokoartystycznej", „ambitnej", „elitarnej", jej strywializowanym i tandetnym naśladownictwem.

Prawda, że nader często tak bywa. Czy jednak zawsze tak być musi? Wydaje się już dzisiaj coraz wyraźniej, że „arystokratyczna" krytyka kultury masowej stała się postawą zdecydowanie anachroniczną. Na naszych oczach zacierają się coraz bardziej granice pomiędzy „wysokim" a „niskim" typem kultury: nie tylko w tym sensie, że, jak to dawniej bywało, twórcy kultury „niższej" usiłują naśladować „wyższe" wzorce, ale i w tym, że – odwrotnie – kultura „wysokoartystyczna" sięga po środki przekazu i metody twórcze związane uprzednio z „niskim" obiegiem. Na naszych oczach również pojawiają się nowe, samoistne, nic niezawdzięczające „wyższym" wzorcom dziedziny sztuki o zdecydowanie masowym zasięgu, a przecież pod względem artystycznym często niezwykle interesujące (żeby już nie wspominać „trywialno-plebejskich" źródeł filmu i muzyki jazzowej, przytoczmy choćby przykład gwałtownego rozwoju *pop-culture* w latach sześćdziesiątych).

Krytyka kultury masowej z pozycji arystokratycznej wyższości byłaby więc dziś bezsensowna. Dla piszącego te słowa jest zaś bezsensowna podwójnie, bo również z racji, żeby je tak nazwać, pokoleniowych. Autor należy mianowicie do generacji, która siłą rzeczy nie mogła mieć wobec kultury masowej żadnych apriorycznych uprzedzeń. Nie mogła po prostu dlatego, że dojrzewała w świecie już przez tę kulturę opanowanym, w świecie, w którym piosenki Beatlesów, telewizyjne

transmisje sportowe, powieści kryminalne, plakaty uliczne i filmowe westerny trudno było odczuwać jako coś niepokojąco nowego i drażniącego ukształtowane wcześniej przyzwyczajenia odbiorcze. I czymś zupełnie oczywistym jest dla tej generacji przekonanie, że nachalna obecność masowej tandety i masowego kiczu wcale nie wyklucza powstawania w ramach kultury masowej dzieł autentycznych i wybitnych; podobnie jak całkowicie naturalne wydaje się zdanie Edgara Morina, iż obserwator tej dziedziny faktów kulturalnych musi „brać udział w tym, co stanowi przedmiot jego obserwacji: trzeba w pewnym sensie znajdować przyjemność w kinie, lubić wrzucanie monety do grającej szafy, bawić się automatami ulicznymi, śledzić wyniki meczów, korzystać z radia i telewizji, nucić ostatni przebój...”[3].

W serii szkiców, publikowanych przed paru laty w „Nurcie”, usiłowałem więc zdecydowanie odciąć się od tendencji „arystokratycznej” w krytyce kultury masowej; jeżeli nawet niektóre szkice mogły sprawiać wrażenie, iż autor przyjmuje postawę wyższości – chodziło w nich raczej o dystans niezbędny dla analitycznych celów. Z drugiej strony jednak równie daleko tym szkicom do postawy totalnej akceptacji. Wyrosły one z poczucia, że właśnie fakt, iż w kulturze masowej można pokładać określone nadzieje, każe przyjrzeć się jej wytworom ze szczególną uwagą i krytycyzmem. Krytyka kultury masowej, inaczej mówiąc, dowodzi właśnie wiary w jej możliwości, żąda od niej najlepszego, na co ją stać. Taka postawa wydaje się dziś najbardziej sensowna.

Pojawia się jednak w tym miejscu naturalne pytanie: na jakich kryteriach miałaby się opierać podobna krytyka? Otóż jestem przekonany, że we wszelkich formach krytycznego widzenia kultury kryterium stosunkowo najbardziej obiektywnym będzie – może i nie w każdej epoce, ale w naszej na pewno – takie, które w stopniu możliwie największym wynika z historyczno-społecznej empirii. Idzie mi tu o kwestię s k u t k u s p o ł e c z n e g o, powodowanego – realnie lub choćby tylko w dającej się obiektywnie zanalizować intencji

komunikacyjnej – przez określony tekst kultury. Innymi słowy, chodzi o miejsce i rolę danego tekstu w historycznie określonym społecznym procesie komunikacji; o związek tego tekstu z problematyką o d b i o r u. Nie wewnętrzna spójność estetyczna, nie kwestia szczerości czy autentyzmu, nie sprawa stosunków do „wyższych wzorców" – decydować o ocenie powinno przede wszystkim to, jak tekst programuje i kształtuje swego odbiorcę. Mówiąc krótko: sądzę, że znakiem ujemnym należałoby opatrzyć te wszystkie teksty kultury, których projektowane lub rzeczywiste społeczne oddziaływanie polega na tłumieniu samodzielności odbiorcy, na sprowadzaniu go do roli biernego, bezwolnego, manipulowanego z zewnątrz receptora. Znakiem dodatnim należałoby opatrzyć te wszystkie teksty kultury, których projektowane lub rzeczywiste społeczne oddziaływanie polega na ożywieniu aktywności i samodzielności umysłowej odbiorcy, na poszanowaniu jego prawa do własnego rozumowania, własnej decyzji i własnej oceny.

Stąd właśnie tytułowe zjawisko u b e z w ł a s n o w o l n i e n i a o d b i o r c y wydaje mi się czymś tak bardzo godnym krytycznego tropienia. Czy tylko na terenie kultury masowej? Oczywiście nie; z postawionych przed chwilą założeń wcale nie wynika, że negatywne zjawisko ubezwłasnowolnienia nie może się pojawić i w sztuce „elitarnej" (czyż nie tak właśnie działała na odbiorców magia operowego widowiska opisana w *Annie Kareninie*?). Faktem jest jednak, że teksty kultury masowej, podlegające rozmaitym – od komercjalnych do doktrynalnych – naciskom, zmuszone do zjednywania sobie możliwie najszerszych rzesz odbiorców i zarazem ściśle zależne od woli określonych sponsorów, narażone są na to zjawisko w stopniu szczególnym. Faktem jest również, że wskutek olbrzymiego zasięgu kultury masowej występujące w niej tak często ubezwłasnowolnienie odbiorcy ma charakter szczególnie drastyczny i niebezpieczny: zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę dwudziestowieczne doświadczenia społeczeństw masowych, w których

tak właśnie ukształtowane przez kulturę zbiorowości odbiorców szły szczególnie łatwo na lep totalitarnych ideologii.

Szkice, o których mowa, dotyczą zresztą na ogół spraw nie aż tak groźnych i krańcowych. Jeśli przyjąć, że interesuje je przede wszystkim f u n k c j a p e r s w a z y j n a kultury masowej – funkcja polegająca na usiłowaniu uzyskania realnego wpływu na sposób myślenia lub postępowania odbiorcy, jednakże nie drogą bezpośredniego rozkazu, a metodą utajoną i pośrednią – trzeba dodać, że rzadko kiedy chodzi tu o perswazję skierowaną ku celom poważniejszym, jak to bywa na przykład w tekstach propagandowych. Najczęściej chodzi raczej o to, jak teksty kultury masowej wytwarzają w nas pewną ogólną postawę bierności i zgody na narzucane z zewnątrz rozwiązania, jak „urabiają" nas na przyjęcie określonego systemu wyobrażeń o rzeczywistości, które niekoniecznie muszą rozładowywać się w bezpośrednich i realnych skutkach społecznych, ale które nie mogą nie mieć bardziej dalekosiężnego i utajonego wpływu na społeczną świadomość. Mechanizm perswazyjnego oddziaływania masowych tekstów jest zresztą dość zróżnicowany. Czytelnik dostrzegł być może w naszych analizach pewne wspólne dla rozmaitych tekstów – niezależnie od ich „tworzywowej", językowej odmienności – zespoły chwytów perswazyjnych, polegających na przykład na przesunięciu odbioru na płaszczyznę emocji (która wyłącza w nas krytyczną refleksję), na budowaniu rzekomej „wspólnoty świata" i „wspólnoty języka" pomiędzy nadawcą a odbiorcą tekstu, na symplifikacji rozkładu wartości (co umożliwia odbiorcy łatwą orientację aksjologiczną i skłania do jednoznacznego aprobowania tego, co w tekście jest „stroną pozytywną"), wreszcie na wytwarzaniu możliwości odbioru bezalternatywnego, który zwalnia nas od obowiązku podejmowania samodzielnych decyzji interpretacyjnych. Analizie podlegały zresztą również i takie teksty, w których perswazyjna intencja spotykała się z jawnym i nieprzypadkowym niepowodzeniem (por. na przykład szkic o neonach lub dowcipach primaaprilisowych w prasie) – m.in. wskutek tego, że dążenie do oddziaływania perswazyjnego nie może się nieraz

zrealizować w ramach kultury podległej określonym ograniczeniom, wynikającym z jej swoistej hybrydyczności. Cieszyłbym się, gdyby takie spostrzeżenia rzuciły światło nie tylko na sekrety kultury masowej uniwersalnie rozumianej, ale i na paradoksalność pewnych prób kreowania rodzimego modelu tej kultury.

Jakkolwiek zawartość szkiców daleka była od tzw. naukowości, czuję się w obowiązku nadmienić, że nie powstałyby one, gdyby nie dług myślowy, jaki zaciągnął autor u pewnych rozwijających się współcześnie dziedzin nauki. Chodzi tu przede wszystkim o semiotykę, umożliwiającą całościowe spojrzenie na kulturę, pozwalającą wyróżnić w jej tekstach wspólne mechanizmy znaczeniowe niezależnie od użytego w nich znakowego tworzywa. Chodzi również o dziedzinę, która szczególnie bujnie rozwinęła się w dzisiejszym literaturoznawstwie, pod nazwą „socjologii form literackich", a którą w uogólnieniu można by nazwać „socjologią form kulturowych". Mam na myśli badanie tekstów kultury z punktu widzenia ich odbiorcy – jednakże nie tyle odbiorcy realnego, którego reakcje i opinie bada raczej tradycyjna socjologia kultury, ile odbiorcy „wirtualnego", zaprogramowanego w strukturze samego tekstu. Ten punkt wyjścia wydał mi się szczególnie owocny dla analizy zjawiska ubezwłasnowolnienia odbiorcy. W takim ujęciu bowiem obserwator nie ogranicza się tylko do rejestracji już zaistniałych skutków społecznych, wynikłych z odbioru danego tekstu. Przeciwnie, możliwość takich czy innych społecznych skutków odbioru widzi wówczas badacz j u ż w s a m y m t e k ś c i e, analizując wewnątrztekstowe czynniki, które tak czy inaczej programują recepcję. Badanie „poetyki odbioru" pozwala na realizację zadań profilaktyczno-ostrzegawczych, które są częścią składową wszelkiej krytyki: pozwala na racjonalny k r y t y c y z m względem podsuwanych nam produktów kultury, na postawę zatem, która umożliwia korzystanie z kultury, ale i zarazem świadomy opór wobec jej perswazyjnych mechanizmów. Nie chodzi bowiem o to, aby zamknąć się w pustelni, do której nie dochodzi zgiełk współczesnej kultury masowej, aby wyrzucić z domu telewizor, nie chodzić do kina, odwracać się od plakatów

reklamowych, potłuc płyty z piosenkami. Chodzi raczej o to, aby umieć korzystać z tej kultury, która stała się przecież częścią składową naszego życia, i radować się tym, co w niej wartościowe – będąc równocześnie w stanie w każdej chwili odrzucić to, co usiłuje, choćby w najniewinniejszych celach, ograniczyć wolność sądu i duchową autonomię każdego z nas[4].

Dziewczynki wręczające kwiaty

Niech to będzie recital fortepianowy, zawody w jeździe figurowej na łyżwach, festiwal piosenkarski, wszystko jedno: oklaski widzów natychmiast przybierają na sile, skoro tylko zza kulis wyłoni się Dziewczynka Wręczająca Kwiaty. A zenit osiągają w momencie, gdy wzruszony solista nachyli się ku małej i ucałuje ją w policzek lub gdy powiewając bukietem, weźmie ją na ręce. Panie na widowni ocierają wtedy łzę, a oklaski stają się niemal histeryczne.

Jest w tym coś podejrzanego. Zastanawia już fakt, że Chłopczyk Wręczający Kwiaty jest zjawiskiem o wiele rzadszym. Jeśli się w ogóle pojawia, to z reguły używany jest do wręczania kwiatów solistkom: jego rola jest z góry ograniczona i niepełna, Dziewczynka natomiast, bardziej uniwersalna, może Wręczać Kwiaty wszystkim. Bo też z nich dwojga Chłopczyk – nawet grzecznie przyczesany i przyozdobiony krawatem – ma w sobie zawsze coś umorusanego, Dziewczynka zaś jest „słodka”: z natury rzeczy łatwiej budzi łzawe wzruszenie, a o to właśnie chodzi.

Ale dzięki czemu dochodzi do obudzenia w widzu tych łzawych wzruszeń? I – dlaczego widz ich potrzebuje, dlaczego się na nie godzi? Sprawa nie jest tak prosta, jak by się wydawało. To wzruszenie jest o kilka stopni silniejsze niż zwykłe sentymenty, jakie w nas ożywają na dźwięk słowa „dziecko”. Podejrzewam, że chodzi tu o coś bardziej złożonego: widząc Dziewczynkę Wręczającą Kwiaty, odbiorca – sam o tym nie wiedząc – rekonstruuje jej życie psychiczne. Wzrusza go przede wszystkim to, że dla Dziewczynki dzień Wręczania Kwiatów jest z całą pewnością najważniejszym dniem w życiu. Ocierającej łzę paniusi na widowni wydaje się, że rozumie to dziecko, jego spontaniczną świeżość wyrażającą się w jawnie okazywanym zadowoleniu z tego, że jest w centrum uwagi wszystkich, że znajduje się w pobliżu sławnego człowieka (stąd tak frenetyczne oklaski właśnie w momencie, gdy solista

całuje małą: złożone uczucie wynikające z utożsamienia się z Dziewczynką, szczęśliwą z wyróżnienia, i z wdzięczności dla sławnego człowieka, że uszczęśliwił dziecko. „Tak niewiele potrzeba dziecku, żeby było szczęśliwe!” – powiada w duchu rozczulony widz, patrząc na ten rytualny i właściwie mechaniczny pocałunek). Widownia rekonstruuje w mgnieniu oka nie tylko aktualny stan psychiczny dziecka, ale i całą prehistorię tego momentu; po raz tysięczny powtarzane widowisko przywołuje natychmiast takie stereotypy obrazowe jak na przykład Dziewczynka-Która-Przez-Wiele-Dni-Czeka-Na-Ten-Wyśniony-Dzień-Z-Bajki, Dziewczynka-Która-Od-Rana-Z-Dziecięcą-Niecierpliwością-Chodzi-Ubrana-W-Swoją-Galową-Sukienkę, Dziewczynka-Która-Przejęta-I-Podniecona-W-Poprzedzającą-Noc-Nie-Może-Zasnąć-Z-Emocji, a także to wszystko, co nastąpi potem: a więc Dziewczynka rozgorączkowana ulotną stycznością ze sławnymi ludźmi, rozpamiętująca wrażenia, opowiadająca bez końca najdrobniejsze szczegóły zazdrosnym koleżankom... Aby wzmóc w nas narastanie wzruszenia, reżyser widowiska robi zwykle wszystko dla podkreślenia, że istotnie ten dzień i ta rola są dla Dziewczynki źródłem ogromnych przeżyć. Popisy na przykład łyżwiarskie są tu szczególnie znamienne: Dziewczynka Wręczająca Kwiaty zostaje zaopatrzona w łyżwy, aby mogła, mniej lub bardziej nieporadnie ślizgając się na swych dziecięcych nóżkach, podjechać ku solistce na sam środek lodowej tafli; w ten sposób robi się z dziecka początkującą łyżwiarkę, która tym usilniej marzy o zetknięciu się ze sławną starszą koleżanką. Pocałunek staje się w tej sytuacji rodzajem błogosławionego wtajemniczenia, którym mistrz obdarza ucznia.

Mechanizm błyskawicznych narodzin zbiorowego wzruszenia jest więc rzeczą wcale złożoną: z jednej strony powstaje ono z identyfikacji, ze złudzenia, że pierwotną spontaniczność i nieskażone niczym szczęście dziecka odnaleźć można choćby na moment w samym sobie (podbiegająca z kwiatami Dziewczynka jest przecież delegatem widowni, naiwnie szczerym upustem jej zbiorowych uczuć); z drugiej strony, identyfikacja ta byłaby nie do pomyślenia bez swego

przeciwieństwa – dystansu człowieka dorosłego wobec psychiki dziecka, dystansu, który te utracone wartości pozwala docenić.

Rzecz komplikuje się jeszcze bardziej przez to, że ma najoczywiściej charakter gry. Gry aktorskiej Dziewczynek Wręczających Kwiaty i gry pomiędzy nimi a solistą, pomiędzy nimi a widownią, pomiędzy widownią a solistą. Dziewczynki to przecież, nie łudźmy się, profesjonalistki; są niewinnymi dziećmi zawodowo, ich spontaniczne uczucia są grane i reżyserowane, ich ambicje mają charakter bynajmniej nie dziecinny. Znaczna część widowni – z wyjątkiem osób całkiem już naiwnych lub nieobeznanych z regułami gry – wie o tym doskonale, stara się jednak o tym nie pamiętać; pragnie się wzruszyć, przyjmuje więc grę aktorską Dziewczynek za dobrą monetę. Za dobrą monetę bierze to również – a raczej udaje, że bierze – solista, aby przypodobać się publiczności, ta zaś z kolei stara się z powodzeniem wmówić sobie, że udawane wzruszenie odbierającego kwiaty solisty jest autentyczne.

Marzy mi się dramat, który działby się za kulisami jakiegoś permanentnego widowiska, a którego bohaterkami byłyby właśnie Dziewczynki Wręczające Kwiaty. Ale Dziewczynki, które uprawiając tę profesję i osiągnąwszy w niej mistrzostwo, nieco już się zestarzały: udając wciąż jeszcze siedmioletnie dzieci, zaczynają już jako podlotki wkraczać w dorosłość. Byłyby to oczywiście Dziewczynki piekielnie mądre. Pokazać ich pozakulisowe fachowe przygotowania do występu; ich profesjonalne dialogi; ich ambicje zawodowe, wzajemne zawiści, intrygi; a przede wszystkim ich ogromną wiedzę o życiu i duszy ludzkiej. Wyobrażam sobie, że dramat ten – gdyby napisał go ktoś utalentowany – mógłby wejść do rzędu tych mądrych arcydzieł, w których przebiegłe i dojrzałe dzieci objawiają nam, dorosłym, całe nasze niedowarzone i niewydarzone prostactwo duchowe.

Neony polskie

O polskich neonach (i w ogóle o polskiej reklamie) sporo pisali felietoniści, zwracając przede wszystkim uwagę na ich paradoksalność, która wynika z bezcelowości reklamowania wyrobu i tak niedostępnego na rynku lub przedsiębiorstwa mającego monopol na jakąś produkcję, zatem niepotrzebującego reklamy. Są to sprawy powszechnie znane. Jaka jest więc funkcja neonów polskich, jeśli ich funkcja reklamowa sprowadza się do bezcelowości i tautologicznego absurdu? Ależ to jasne: mają one funkcję wyłącznie estetyczną. Nie chodzi mi już nawet o fakt, że ich zadaniem jest „upiększanie" nocnego pejzażu miasta; nie chodzi mi również o inny, podświadomie wyczuwany przez wszystkich, cel neonów, jakim jest zastępcze (w braku innych możliwości) „europeizowanie" ulic, nadawanie im – przynajmniej po zapadnięciu ciemności – poloru i dostatniego wyglądu (ostatecznie łatwiej jest zafundować sobie neon niż drapacz chmur czy choćby tylko luksusowy sklep). Idzie mi o funkcję estetyczną w nieco ściślejszym sensie tego słowa: rozumianą jako zwiększenie ponad konieczne potrzeby informacyjne stopnia wewnętrznej organizacji tego poetycko-plastycznego komunikatu, jakim jest neon. Wyjaśnię rzecz na – z życia wziętych – przykładach.

Na jednej z ulic mojego miasta świecą po zapadnięciu zmroku trzy – rozmieszczone dosłownie w odległości paruset metrów – ogromne neony, które przytaczam w dosłownym brzmieniu:

DĘBY ROGALIŃSKIE

TO ŻYWE STULECIA

SPÓŁDZIELNIA

KLUCZEM DO TWEGO MIESZKANIA

JASNE

dobre drogi – dogodny dojazd

Wszystkie te hasła mogłyby stać się łatwym łupem felietonisty. Są to wprawdzie zdania sensowne (w przeciwieństwie do całkowicie absurdalnego neonu „GOŚCIU WEŹ ZAMIESZKAJ”, który straszy do dziś na innej ulicy i został wykpiony nawet przez prasę codzienną), lecz przynoszona przez nie dosłowna informacja równa się praktycznie zeru. Każdy, kto słyszał o dębach w Rogalinie, zdaje sobie sprawę, że drzewa te są znane właśnie z racji swojej starości; jeśli zaś o nich nie słyszał, tym bardziej hasło o niczym go nie poinformuje. Drugi neon oferuje nam już tautologię w stanie czystym: nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie wątpił (nawet gdy czeka dwanaście lat na mieszkanie), że spółdzielnie są mimo wszystko po to, aby budować mieszkania. Przypisywanie temu neonowi celów reklamowych byłoby nonsensem, gdyż do wstępowania do spółdzielni nie należałoby w obecnej chwili nikogo zachęcać, raczej odradzać mu to, biorąc pod uwagę długość kolejek. Wreszcie – hasło trzecie, którego treść jest również szczytem oczywistości; w dodatku, jeśli przy poprzednich dwu neonach można byłoby ustalić z grubsza odbiorcę, do którego się zwracają (w pierwszym wypadku chodziłoby o turystę, w drugim – o potencjalnego członka spółdzielni), to hasło ostatnie zawisa pod tym względem w kompletnej próżni. Kto ma być odbiorcą tej niezaprzeczalnej prawdy, że „jasne, dobre drogi” to „dogodny dojazd”? Użytkownicy tych dróg? Ależ oni wiedzą o tym doskonale. Ich budowniczowie? Ci wiedzą jeszcze lepiej. Powiedzmy jeszcze raz: zarówno poznawcza, jak reklamowa (tę ostatnią teoretyk literatury nazwałby „impresywną” lub „konatywną”) funkcja neonów polskich równa się zazwyczaj zeru.

Ale im bliżej zera w tych obu dziedzinach, tym bardziej wybujała staje się inna funkcja neonowych komunikatów: czysto estetyczna. I to

zarówno w poetyckim, jak w plastycznym sensie tego słowa. Pierwsze z zacytowanych haseł, wykorzystujące naraz kilka tropów poetyckich – animizację („ ż y w e stulecia”), metonimię („dęby to stulecia” w sensie „dęby są świadkami stuleci”) i oksymoron („żywe stulecia” jako umożliwienie niemożliwego, zespolenie przeciwieństw: życia i dawności równoznacznej ze śmiercią) – staje się dodatkowo okazją do wplecenia w zarys bocznej ściany budynku masywnego konturu gigantycznego dębu. Neon drugi w interesujący sposób wykorzystuje dwuznaczność wyrazu „klucz”: spółdzielnia jednocześnie d a j e dosłowne klucze do mieszkania i j e s t „kluczem” do osiągnięcia pewnego celu, sposobem wyjścia z trudnej sytuacji; litery neonu układają się w zarys klucza, całe hasło jest więc poniekąd kaligramem, który erudytom mógłby przypominać wiersze barokowych poetów angielskich przybierające graficzny kształt skrzydeł czy ołtarza[1]. Najciekawszy pod względem estetycznej nadorganizacji jest jednak trzeci neon. Chciałoby się powiedzieć, że jedyną pobudką jego powstania była najwidoczniej chęć zademonstrowania wspaniałej instrumentacji głoskowej „DObre DrOgi DOgoODny DOjazD”, która zafascynowała anonimowego artystę-układacza haseł; instrumentacji, która w tym przypadku wyjątkowo ściśle przylega do plastycznego kształtu neonu. Przedstawia on bowiem zarys mostu; wydłużone, białe litery „J A S N E”, rozstawione na tym moście w regularnych odstępach, sugerują swoim kształtem jarzeniowe lampy; natomiast sześciokrotnie powtarzająca się litera „d”, opatrzona wyciągniętą pionowo w górę laseczką, symbolizuje sześć filarów mostu. O tym, że funkcja estetyczna jest jedyną funkcją tego neonu, przekonuje dodatkowo pewien drobny, ale znaczący fakt: oto pomiędzy słowami „dogodny” a „dojazd” znajduje się niewielka czerwona strzałka, z pozoru nonsensownie w tym miejscu zbędna (podobnej strzałki nie ma zresztą w jakimkolwiek innym miejscu neonu, trudno więc byłoby przypisać jej rolę jakiegoś ornamentu), w istocie potrzebna po to, aby zapełnić lukę między wyrazami, wynikłą z konieczności zachowania regularnego odstępu między literami „d”.

Estetyczna zasada proporcji triumfuje nad poznawczą zasadą informacyjności.

We współczesnej poezji, często pomawianej przez ignorantów o jednomyślne hołdowanie zasadzie „sztuki dla sztuki”, w gruncie rzeczy trudno byłoby znaleźć przykłady utworów pozbawionych całkowicie funkcji poznawczej, a zdominowanych wyłącznie przez funkcję estetyczną; nawet najbardziej hermetyczny wiersz przynosi jakąś – choćby pośrednią i zaszyfrowaną – informację o świecie. Jest interesującym paradoksem, że właśnie sztuka użytkowa, pozornie najbardziej wtopiona w życie codzienne, umożliwia dziś całkowite odizolowanie się od tego życia; to neony polskie są jedyną absolutnie oderwaną od rzeczywistości poezją naszych czasów.

Gesty piosenkarzy

Na początku było pierwotne zespolenie śpiewu z pracą. Śpiew wynikał z pracy, był jej naturalną ekspresją i uzupełnieniem; pomagał dźwignąć ciężar, zachować rytm uderzeń toporem czy motyką, zespalał się ściśle z ruchami ciała, z pochyleniami pleców czy wymachami rąk. Wieki mijały i śpiew coraz bardziej izolował się od ruchu i gestu. Punktem docelowym tego procesu była opera. Tradycyjny śpiewak operowy – zauważyliście? – o ile nie wykonuje akurat jakiegoś gestu czy ruchu wynikającego z akcji scenicznej, pozostaje doskonale nieruchomy, wyprostowany, z rękoma tragicznie załamanymi lub, powiedzmy, wspartymi na rękojeści blaszanego miecza. Idealnym stanem ciała, który najdoskonalej służy emisji operowego głosu, jest nieruchomość i pozycja pionowa.

Wyłomu dokonał w tym wszystkim dopiero jazz, w rewolucyjny sposób powracając do pierwotnych źródeł. Charakterystyczny jest już sam zwrot „praca ciałem”, używany w odniesieniu do wokalistów czy w ogóle muzyków jazzowych. Bez tej „pracy ciałem” nie byłoby w ogóle jazzu; wszystkie owe gwałtowne, z pozoru przesadne ruchy, określane mianem wygibasów i drgawek przez rozdrażnionych wrogów tej muzyki, są bezwzględną koniecznością, umożliwiają takie, a nie inne zaatakowanie dźwięku, wzmocnienie go, przedłużenie, urwanie, przystosowanie się do rytmu lub celowe jego zakłócenie. Określony ruch ciała jest tu nie świadomym popisem, lecz poboczną konsekwencją wydobywania dźwięków z siebie lub z instrumentu; gdyby nie było owego rozluźnienia fizycznego, które wyraża się w pozornie dzikich i nieskoordynowanych ruchach, nie byłoby zjawiska zwanego swingiem, a zatem i – jak już powiedziałem – jazzu. Ruchy wokalisty jazzowego nie składają się przy tym na jakiś zamknięty repertuar wyodrębnionych znaków: są na tyle naturalne i nawet nieświadome, że granice między

jednym a drugim ruchem są płynne (podobnie jak w samej muzyce jazzowej płynne są granice pomiędzy jedną a drugą *dirty tune*, „brudną nutą", niepewnie umiejscowioną zarówno w skali tonalnej, jak i systemie wartości artykulacyjnych).

We współczesnym piosenkarstwie estradowym sprawa wygląda całkiem inaczej. Wszystkie dotychczasowe etapy ewolucji wokalistycznego ruchu i gestu cechowały się pewną naturalnością: ruch (lub jego brak) wynikał z takiego czy innego sposobu śpiewania, właściwie nawet z samej metody emisji głosu. Współczesny piosenkarz czyni gest wartością samą w sobie, autonomicznym znakiem. Co więcej, wykształcił się pewien kodeks tych gestykulacyjno-ruchowych znaków, które wyglądają zawsze tak samo, niezależnie od tego, czy piosenka – w warunkach współczesnych niebywale synkretyczna i czerpiąca pełnymi garściami z wielu różnych wzorców naraz – ma charakter jazzującego songu, czy arii operetkowej; czy wzoruje się na romansie cygańskim, czy na ludowej przyśpiewce. Zachowanie się piosenkarza uwarunkowane jest przez fakt, że jest on oglądany, że jest składnikiem jakiegoś *show*: zwróćcie uwagę na różnice w jego ruchach na estradzie i w studio nagrań, gdzie gesty są już zbędne, a jeśli się pojawiają, to na zasadzie odruchowego automatyzmu (całkiem inaczej zachowuje się muzyk jazzowy, który grając, „pracuje ciałem" w zasadzie niezależnie od obecności czy nieobecności widzów). Gesty piosenkarza są skonwencjonalizowanym językiem, którego można i należy się nauczyć (nauczanie to wchodzi w skład elementarnego wykształcenia estradowego każdej gwiazdy piosenki); językiem świadomie przekazującym odbiorcy pewne znaczenia. Znaczenia zresztą dość ubogie i ograniczone: język zbyt bogaty w znaki nie mógłby być łatwo deszyfrowany przez każdego odbiorcę, uniemożliwiałby więc masowość odbioru piosenki.

Co jednak razi w tym języku, to jego swoista fałszywość. Można by rzec, że dopisuje on sobie nieuprawnione uzasadnienia: czy to – idąc w ślady opery – uzasadnienia „sceniczne" (gesty mają zasugerować

pewne wydarzenia i działania, o których mowa w piosence, lub pewne emocje z tych wydarzeń wynikłe), czy też – idąc w ślady jazzu i jego odgałęzień – uzasadnienia „naturalne” (ruch jako naturalna konsekwencja takiej, a nie innej emisji głosu). W jednym i w drugim wypadku – jeśli oczywiście mamy do czynienia z typową, przeciętną piosenką komercjalną – są to uzasadnienia fałszywe, wypożyczone bezprawnie od innych rodzajów wokalistyki, w dodatku dalekie zarówno od bogactwa gestykulacji aktorskiej (nawet operowej, w której zazwyczaj gesty sprowadzają się do kilkudziesięciu „numerków”!), jak i od nieskrępowanej różnorodności ruchów muzyka jazzowego: wszystko ogranicza się do zamkniętego repertuaru kilku konwencjonalnych gestów w rodzaju rozłożenia rąk, odchylenia głowy do tyłu, przymknięcia oczu, wyciągnięcia ręki przed siebie itp.

Czymś głęboko znamiennym jest w tej sytuacji plotka, jaka niedawno obiegła cały kraj. Mówiło się mianowicie, że pewien nadzwyczaj popularny piosenkarz, koncertując w prowincjonalnym mieście, zdjął na estradzie spodnie i wypiął się na publiczność. Jest dla mnie (choć zapewne nie dla zainteresowanego piosenkarza) zupełnie obojętne, czy incydent zdarzył się rzeczywiście, czy – jak ostatnio się twierdzi – został zmyślony[1]. W pierwszym wypadku chodziłoby o reakcję samego piosenkarza, w drugim – o reakcję publiczności, która widać odczuwała potrzebę takiego zajścia, skoro stworzyła i skwapliwie spopularyzowała legendę; w obu wypadkach jednak byłaby to reakcja przeciw temu samemu: przeciw fałszywemu, konwencjonalnemu do szpiku kości, zbanalizowanemu i pozbawionemu naturalnych podstaw językowi, którego nadużywanie budzi naturalną potrzebę języka „szczerego” i „autentycznego”, choćby nawet szczerość ta konkretyzowała się w formie obraźliwej i nieprzystojnej. Wypięte pośladki na estradzie w Radomsku – jeszcze raz powtarzam: autentyczne czy zmyślone, to nie ma znaczenia – były pierwszym (choć zapewne ostatnim na dłuższy czas) słowem takiego języka.

„Dżen-ku-je bar-zo”

Jest to rytuał znany doskonale i powtarzany do znudzenia na rozmaitych festiwalach, ale widzowie uczestniczą w nim z tym większą przyjemnością: kiedy zagraniczny piosenkarz kończy już ukłonami dziękować za oklaski, podchodzi raz jeszcze do mikrofonu i ostentacyjnie mocując się z głoskami, rzuca w przestrzeń przeraźliwie pokaleczone „dżen-ku-je bar-zo” (czy coś podobnego) – po czym następuje coś w rodzaju odsapnięcia i promienny uśmiech, zaś oklaski zachwyconej widowni przechodzą w owację.

Wielokrotnie podejrzewałem, że fonetyczne zmagania piosenkarzy są w takich momentach umyślnie wyolbrzymione. „Dziękuję bardzo” to w końcu jeszcze drobiazg w porównaniu z „chrząszcz brzmi w trzcinie” i ostatecznie nauczenie się w ciągu paru minut poprawnej wymowy tego zwrotu nie przerastałoby sił nawet najmniej zdolnego piosenkarza dowolnej narodowości. Oczywiście, gdyby mu na tym zależało. Ale o to właśnie chodzi, że estradowy artysta zazwyczaj zdaje sobie doskonale sprawę, iż dla osiągnięcia sukcesu powinno mu zależeć właśnie na czymś odwrotnym. Jeśli ma tylko odrobinę doświadczenia w występach przed polską widownią, wie, że jej sympatię zaskarbi sobie, właśnie przekręcając i kalecząc słowa, i to możliwie jak najbardziej, tak aby zarys fonetyczny owego „dziękuję bardzo” ledwie dawał się rozpoznać. Stąd właśnie owa ostentacja: niewspółmiernie wielki i widoczny wysiłek przy wymawianiu tych dwu słów jest nie tyle uboczną konsekwencją artykulacyjnych trudności, ile świadomym znakiem, porozumiewawczym mrugnięciem do widza.

A przy tym intencja znaczeniowa tego porozumienia jest dosyć złożona. Porównajmy to z innym, z pozoru bardzo podobnym rytualnym gestem, rzadszym co prawda, który zdarzyło mi się obserwować bodaj tylko raz czy dwa za pośrednictwem telewizji: przed międzynarodowym

meczem na obcym boisku piłkarze, kończąc rozgrzewkę, „ekspediują” (jak by się wyraził sprawozdawca sportowy) piłki w stronę trybun, w publiczność, jako rodzaj podarunku dla widzów. Jak powiadam, nie jest to chyba gest szczególnie często spotykany, a przecież natychmiast odczytujemy jego rytualne, pierwotne znaczenie: jest to coś w rodzaju wyciągnięcia ręki do obcego tłumu, oznajmienie, że nie ma się wobec niego (i wobec jego reprezentantów – piłkarzy drużyny przeciwnej) wrogich zamiarów, że walka, jaka się za chwilę rozpocznie, będzie miała wyłącznie sportowy, pozbawiony uraz i nienawiści charakter. „Dżen-ku-je bar-zo” piosenkarza to gest pozornie identyczny: gest obcego i pojedynczego przybysza, który wyciąga rękę do zgody, który posługując się językiem tubylców, robi im z tego podarunek. Podarunek, bowiem w podtekście tego faktu tkwi określony, pochlebny dla publiczności sens: „Cenię was tak bardzo, że zadałem sobie nawet trud nauczenia się paru słów w waszym języku, aby móc się z wami porozumieć”. I w tym odczytaniu ostentacyjne podkreślanie trudności artykulacyjnych jeszcze bardziej ten sens uwypukla: wskazuje, że nauczenie się owych paru słów nie było mało ważnym i łatwym gestem, że wymagało wysiłku, a przez to nabyło specjalnej wartości.

Ale tkwi w tym i drugi podtekst, w gruncie rzeczy przeciwstawny co do znaczenia. Gest piłkarzy, o którym przed chwilą była mowa, możliwy jest na wszystkich boiskach świata, pod warunkiem oczywiście, że jest to boisko, na którym wykopujący piłki w tłum zawodnicy występują jako goście: wobec obcej publiczności przyjezdny piłkarz znajduje się w sytuacji słabszego (słabszego liczebnie i słabszego w tym sensie, że mecze wyjazdowe są zawsze trudniejsze), a więc w sytuacji niejakiej pokory. Natomiast dokonywane przez piosenkarzy przekręcanie słów podziękowań nie jest możliwe na wszystkich estradach. Piosenkarz polski, który w paryskiej „Olympii” wymówiłby nieprawidłowo „merci bien”, naraziłby się tylko na śmieszność. Piosenkarz francuski, który na estradzie sopockiej udaje, że nie przechodzą mu przez gardło głoski słów „dziękuję bardzo”, budzi żywą sympatię. Ale idźmy jeszcze dalej: piosenkarz – dajmy na to – rumuński, który zapragnąłby zdobyć sobie

sympatię polskiej widowni w podobny sposób, już tak żywej reakcji nie obudzi.

Jakie z tego wnioski? Intencja gestu porozumienia, o którym tu mowa, nie jest tak jednoznaczna jak w wypadku sytuacji „piłkarskiej”. Z jednej strony „dżen-ku-je bar-zo” to gest pokory, rytualny podarunek obcego przybysza, mający zaskarbić mu sympatię społeczności miejscowej. Z drugiej strony jednak jest to również – całkiem na odwrót – gest wyższości, dzięki któremu mówiący informuje nas pośrednio, że przybywa z wielkiego świata, dla którego ów egzotyczny język jest czymś tak dalece peryferyjnym, iż nauczenie się w nim paru słów może być tylko wielkopańskim kaprysem artysty. Ta podwójna intencja znaczeniowa realizuje się zatem w pełni tylko wtedy, kiedy artysta z kraju o niezaprzeczenie centralnej roli kulturalnej (bądź też posługujący się jednym z podstawowych języków zachodnioeuropejskich) występuje przed publicznością kraju o silnie rozwiniętym poczuciu niższości i niedocenienia: nigdy inaczej. Co w tym wszystkim najbardziej uderza, to fakt, że właśnie zespolenie postawy wyższości i postawy pokory jest mieszanką, która tego rodzaju publiczności smakuje najbardziej, zaspokajając jednocześnie jej potrzebę autoafirmacji i potrzebę masochistycznego ukorzenia się przed „wielkim światem”.

Jezdnia i wolność

Fragment kroniki filmowej sprzed kilku lat: widzimy Piotrkowską, centralną ulicę Łodzi; po chodnikach i po jezdni spacerują swobodnie tłumy przechodniów. Wyczuwa się nastrój świątecznego podniecenia. Spiker wyjaśnia, że władze miejskie postanowiły w określony dzień tygodnia (bodaj w sobotnie popołudnie) zamykać ulicę dla ruchu kołowego. Ostatnie ujęcie: kilku rozbawionych przechodniów biegnie w radosnej euforii środkiem jezdni. „Wolność, jak widać, uderzyła niektórym do głowy" – komentuje spiker pobłażliwie.

Słowo „wolność" zostało użyte z żartobliwą przesadą, ale było tu jak najbardziej na miejscu. Władze miejskie sprawiły mieszkańcom Łodzi w to sobotnie popołudnie dość niecodzienny prezent: podarowały im poczucie wolności. Prawda, decyzja została podyktowana najprawdopodobniej względami praktycznymi. Chodziło zapewne o to, że chodniki Piotrkowskiej są zbyt wąskie, aby pomieścić tłumy dokonujące zakupów przed dniem świątecznym. Ale przy okazji załatwiono potrzebę bardziej żywotną, choć zarazem bardziej stłumioną: zniesiono podział na chodnik i jezdnię, na strefę bezpieczeństwa i strefę zagrożenia. Idąc chodnikiem, wiem, że jestem względnie bezpieczny; ale za to bezpieczeństwo płacę cenę przestrzennego ograniczenia, zostaję ogrodzony niewidzialnym murem, który oddziela chodnik od jezdni, i za tym murem zostaję stłoczony razem z setkami podobnych do mnie przechodniów. Krawężnik to magiczna linia, poza którą bezpieczeństwo się kończy; każda próba przełamania ograniczenia, każdy krok na jezdnię, który byłby realizacją wolności całkowitej (bo nie jest oczywiście wolnością całkowitą wkroczenie na pasy dla pieszych, więc na tę strefę, która, formalnie przynależąc do jezdni, jest w istocie tylko przedłużeniem chodnika), zawiera w sobie potencjalną groźbę. Groźbę przejechania czy potrącenia przede wszystkim, ale także groźby inne:

groźbę mandatu, groźbę ośmieszenia się, groźbę zbytecznego zwrócenia na siebie uwagi. Wolność bez zagrożenia, wolność podarowana człowiekowi wraz z zapewnieniem, że jej używanie nie pociągnie za sobą sankcji – tego potrzebuje tłum.

Jest rzeczą wiadomą, że ten gest kulturowy, jakim jest swobodne wtargnięcie tłumu na jezdnię, ma swoje precedensy. Są dwie sytuacje społeczne, w których mamy z tym do czynienia z zastanawiającą regularnością: rewolucja i karnawał. Rewolucje zaczynają się od ulicznych zamieszek, które właśnie na tym polegają, że tłum, jak to określa język komunikatów, „tamuje ruch uliczny", opanowując jezdnię; ustawianie barykad, które następuje potem, ma znaczenie obronne, ale również w tym sensie, że zamyka ulicę dla wszelkiego ruchu kołowego, czyniąc z niej własność tłumu. (Zwraca również uwagę ten składnik rewolucji współczesnych, jakim jest przewracanie samochodów: ten protest ma podłoże chyba nie tylko materialno-ekonomiczne). Karnawał z kolei – przynajmniej w postaci znanej ze średniowiecza i renesansu, a dziś żywotnej choćby w metropoliach południowoamerykańskich – jest oczywiście zabawą, ale w swojej zewnętrznej płaszczyźnie polega na tym samym: również i tutaj tłum zagarnia jezdnię, zatrzymuje pojazdy, wdrapuje się przemocą na ich dachy, tamuje ruch, i to chyba nie zawsze za zgodą władz miejskich (zwłaszcza gdy mamy do czynienia z karnawałem spontanicznym, niezaplanowanym wcześniej: *vide* zajścia w Brazylii po zdobyciu przez ten kraj mistrzostwa świata w futbolu).

Między karnawałem i rewolucją z jednej strony a casusem ulicy Piotrkowskiej z drugiej dają się zauważyć znaczne podobieństwa, ale zarazem i pewne różnice. Podobieństwo polega na tym, że wszystkie te trzy sytuacje muszą wiązać się z pojęciem święta, czasu sakralnego. Muszą – gdyż zbiorowe poczucie wolności, które jest ich wspólnym mianownikiem, może dać znać o sobie jedynie w nastroju niecodzienności, wyjątkowości. Nie do pomyślenia są permanentne zamieszki, codzienny karnawał, zamknięcie na stałe ulicy Piotrkowskiej. To znaczy: gdyby nawet dało się to zrealizować, sytuacje te przestałyby

się wiązać z pojęciem wolności. Wolność potrafi odczuć tylko ten, kto zna ograniczenie; czas sakralny nie może istnieć bez czasu powszedniego. Przechodzień, który z poczuciem bezkarnej swobody przebiega jezdnię – obojętne, czy jest to uczestnik karnawału, uczestnik zamieszek, czy tylko łódzki przechodzień w sobotnie popołudnie – musi z d a w a ć s o b i e s p r a w ę, ż e j e s t t o j e z d n i a, że jest to owa strefa wczorajszego powszedniego zagrożenia, w którą nie wolno było wstąpić wczoraj i w którą nie wolno będzie wstąpić jutro (nawet rewolucjonista wie, że chwilowa anarchia ulicznych zamieszek prędzej czy później musi przejść w stan normalnego porządku).

Tu właśnie zaczynają się istotne różnice, które powodują, że wolność odczuwana przez przechodnia z ulicy Piotrkowskiej jest najoczywiściej tylko namiastką wolności. Karnawał czy rewolucja to w zasadzie (mówię tylko o ich prostych i nieskażonych formach) zjawiska spontaniczne; są świętem, ale świętem ustanowionym i realizowanym przez lud. Zamknięcie ulicy dla ruchu jest świętem podarowanym ludowi przez magistrat. Świętem zatem z pewnością bezpieczniejszym; jak już powiedziałem, jest to wolność bez zagrożenia, wolność całkowicie bezpieczna, podczas gdy zarówno rewolucja, jak i karnawał, przemocą likwidując zagrożenie ze strony ruchu ulicznego, narażają przechodnia na stokroć większe zagrożenia innego rodzaju: choćby postrzelenia czy zgniecenia przez tłum. Okazuje się, że wolność bez ryzyka jest wolnością niepełną; że wolność zdobyta oszałamia silniej niż wolność podarowana.

I druga różnica. Tak karnawał, jak i rewolucja są w swoich modelowych postaciach realizacjami wolności całkowitej, gruntownym przewartościowaniem wszelkich wartości, „światem na opak”. Może dlatego właśnie karnawał egzystuje dziś tylko w szczątkowej postaci: współczesne społeczeństwo nie może już sobie pozwolić na danie ludziom możliwości swobodnego wyładowania wszystkich instynktów, także agresywnych i destrukcyjnych. Zamknięcie ulicy dla ruchu

kołowego jest takim właśnie zredukowanym do postaci szczątkowej, krańcowo ograniczonym i ugrzecznionym karnawałem; jest realizacją wolności częściowej, zezwala bowiem jedynie na to, co w karnawale czy rewolucji jest pierwszym o b j a w e m wyzwalającej się agresywności tłumu. Jednym słowem: jeśli zamknięcie ulicy Piotrkowskiej było czymś w rodzaju wentyla bezpieczeństwa, to był to wentyl o minimalnej przepustowości; ci sfilmowani przechodnie, którzy radośnie przebiegali ulicę w poprzek, z pewnością nie sięgnęli po brukowiec – nawet im to do głowy nie przyszło – lecz w chwilę później uspokoili się i podjęli na nowo stateczny spacer chodnikiem.

Nagość fotografowana

Mam nadzieję, że uda mi się w tym szkicu mówić o zdjęciach nagich kobiet (publikowanych w czasopismach, wystawianych w galeriach fotograficznych itp.), nie używając ani razu słowa „pornografia”; a to z przyczyn nie tyle etycznych, ile praktycznych. Po pierwsze, tradycje jawnej pornografii są w naszym kraju, jak wiadomo, mizerne, toteż słowo to byłoby tu użyte wyraźnie na wyrost; z powodu zaś oczywistych trudności nie możemy swobodnie konfrontować swoich badawczych (badawczych, podkreślam) zainteresowań z osiągnięciami pornografii zachodniej. Po drugie – i to jest powód ważniejszy – granica, poza którą zaczyna się pornografia, jest, jak równie dobrze wiadomo, niewyobrażalnie mglista i trudna do ustalenia, co zresztą umiejętnie wykorzystują niektóre nasze tygodniki. O ile łatwo rozpoznać zupełnie już jawną pornografię, o tyle trudno powiedzieć, od którego momentu zaczyna się „fotografika artystyczna”; nikt uczciwy nie powie, że akt najbardziej nawet „artystyczny” – jeśli jest aktem zgrabnej dziewczyny – nie jest w stanie wywołać w nim podniecenia erotycznego.

Myślę, że znaczna część nieporozumień bierze się stąd, iż podstawą rozróżnień jest w gruncie rzeczy domniemana intencja autora zdjęcia, nadawcy tego komunikatu, jakim jest fotografia. Czy fotografik chciał stworzyć obiekt podniecający erotycznie, czy obiekt przynoszący wyłącznie estetyczne doznania? – oto pytanie, które leży u podłoża wszystkich roztrząsań na temat pornografii. Tymczasem jasne jest, że do rzeczywistej intencji autora dotrzeć właściwie nie sposób: to, co „chciał” stworzyć, nie zawsze zresztą jest równoważne z tym, co w efekcie wyszło. Sądzę raczej, że funkcję fotografii odczytywać należy nie w zewnętrznym wobec niej zamyśle autora, ale w niej samej; ta funkcja jest w nią wpisana, wyrażona pośrednio przez pewne w niej samej widoczne cechy. Chciałbym tę sprawę rozważyć nie dla praktycznych

celów, tzn. nie chciałbym tutaj ustalać owej granicy pornografii, która pozwoliłaby w każdym konkretnym przypadku ustalać, czy dane zdjęcie można powiesić w szacownej galerii, czy skazać je na zamieszczenie w podrzędnym tygodniku (na przykład jako ilustrację artykułu o zepsuciu moralnym cywilizacji zachodniej), czy też w ogóle zakazać jego rozpowszechniania; intencje tego szkicu są jak najdalsze od moralistyki, a tym bardziej od moralizatorstwa. Interesuje mnie w tej chwili sam język, jakim posługuje się fotograficzny akt, pragnący uchodzić za dzieło artystyczne.

Jak powiedziałem, w samej fotografii, w samym sposobie sfotografowania aktu daje się odczytać obecność tego, który ma nagość oglądać, który ma p o z n a w a ć. Akt „artystyczny" wykorzystuje to w ten sposób, iż umieszcza fotografowane modelki w sytuacjach „usprawiedliwiających" niejako ich nagość poprzez wpisanie w zdjęcie odpowiedniej perspektywy odbioru, odpowiedniej sytuacji obserwatora. Skrajnymi przypadkami są tu sytuacja podglądacza i sytuacja kogoś, kto jest jednym ze składników „widza zbiorowego", tłumu; pośrodku znajduje się sytuacja kogoś, kto obserwuje w trakcie erotycznego sam-na-sam. Jak widać, chodzi tu o dwa kryteria: o to, czy fotografowana modelka „zdaje sobie sprawę" z obecności widza, i o to, czy jest to widz indywidualny, czy zbiorowy.

Oto pierwszy przykład: kobieta leżąca na nadrzecznych kamieniach, opalająca się nago, oczy zamknięte, być może śpi. Widz znajduje się tu wyraźnie w sytuacji indywidualnego podglądacza: widoczne jest od razu, że kobieta „nie wie", iż ktoś ją obserwuje (uwaga: piszę cały czas o tym, co zdjęcie stara się sugerować, a nie o rzeczywistej wiedzy czy niewiedzy: w istocie jest to przecież taka sama modelka i tak samo pozująca jak inne). Widać to i po tym, że pozycja, jaką kobieta przybrała, nie jest świadomą pozą erotyczną czy wabiącą, w pewnym sensie jest nawet aerotyczna (choć nie przekracza tego progu, poza którym w malarstwie znajdują się myjące się kobiety Degasa, ukazane w sytuacji tak już antyerotycznej, że z pewnością niepodniecające).

A jednak zdjęcie podnieca: podglądając, poznajemy to, co jednocześnie jest odkryte (przez zdjęcie ubrania) i nieprzeznaczone dla naszych oczu (przez domniemaną intencję kobiety, która rozebrała się po to tylko, żeby się opalać); wkraczamy w samo sedno Tajemnicy.

Zdjęcie drugie: naga kobieta klęcząca, lekko przegięta do tyłu, ramiona uniesione ponad głową, uśmiechnięta, patrzy wprost w oczy widza. Jest to oczywiście sytuacja zupełnie inna. Widz jest uczestnikiem sceny erotycznej, do której jego – jego jednego tylko – dopuściła ta kobieta. Ofiarowuje mu ona własnowolnie swą nagość, co odbiera jej częściowo posmak tajemnicy; z drugiej strony, intymność sytuacji, to spojrzenie skierowane wprost w oczy powodują, że widz czuje się jedynym właścicielem tego, co poznał, jedynym posiadaczem rozwiązania zagadki.

I zdjęcie trzecie: kobieta naga, ale o twarzy całkowicie zasłoniętej długimi włosami, stojąca *en trois quarts*, z ramionami również ponad głową. W to zdjęcie wkracza czynnik, którego w poprzednio opisywanych sytuacjach nie było: wstyd. Kobieta, którą ktoś podgląda, nie wie o tym, więc się nie wstydzi; kobieta, która znajduje się w sytuacji erotycznej, również nie wstydzi się przed partnerem swojej nagości (chyba że udaje, co łatwo rozszyfrować); ta natomiast kobieta wie, że jest modelką pozującą do fotografii, że oglądać ją będzie (i, wyręczony przez oko kamery, ogląda już w tej chwili) tłum. Stąd wstydliwe odwracanie się albo zakrywanie twarzy włosami czy ramieniem... Z drugiej strony, uniesienie ramion, poprawiające zarys piersi, wciągnięcie brzucha itp. świadczą o tym, że wstyd nie wyklucza tu chęci podniecenia widza (bo przecież nie chodzi wyłącznie o wzgląd estetyczny): tyle że intencji tej zostaje odebrana intymność, w zamian zaś zostaje jej nadany charakter czynności zawodowej i mechanicznej. W dodatku element tajemnicy widoczny w zakryciu twarzy itp. niweczony jest całkowicie przez świadomość, że jesteśmy członkami zbiorowości obserwatorów. Dlatego to właśnie akt „artystyczny” mieści się najczęściej w ramach tego ostatniego typu.

Oczywiste jest, że pomiędzy opisanymi trzema typami fotografowania nagości może nawiązać się mnóstwo sytuacji pogranicznych, dodatkowo nieraz podniecających przez swoją dwuznaczność: kobieta podglądana, ale wyraźnie świadoma tego i prowokująca, kobieta w sytuacji erotycznej, ale jak gdyby zmuszona do tego i zawstydzona, itp., itd. Trzeba też zwrócić uwagę na fakt, że równolegle do wspomnianych wyżej zdjęć należałoby wyróżnić fotografowane sytuacje rozbierania się czy półnagości (zamiast Tajemnicy objawionej nagle – Tajemnica w stadium odsłaniania się): od rozbierania się „podglądanego", poprzez świadomie erotyczne, aż do *strip-tease*'u, który w widoczny sposób obliczony jest na obecność patrzącej publiczności.

„Usprawiedliwiając" na różne sposoby swoją uboczną podniecającą funkcję, akt fotograficzny wyraziście sugeruje przez to sytuację domniemanego widza: w fotografii dostrzegamy nagle odbicie własnych pożądliwych oczu. Być może na tym właśnie polega cicha zemsta kobiet, które zarabiają na życie pozowaniem nago do zdjęć.

Gesty piłkarzy

Piłkarz wchodzący na boisko wie doskonale, że jest wkraczającym na scenę aktorem. Zdaje sobie sprawę, że g r a w podwójnym sensie tego słowa: gra z przeciwnikiem i gra spektakl dla widzów. Choćby nawet na trybunach był jeden tylko widz, piłkarz musi brać pod uwagę, że jest obserwowany; że wszelkie jego ruchy są dostrzegane, oceniane, przyjmowane do wiadomości, i to nie tylko ze sportowego punktu widzenia, ale również jako znaki. Tak więc wszelkie ruchy i gesty piłkarza służą wprawdzie osiągnięciu pewnego sportowego celu, ale pełnią również pewną dodatkową funkcję: nie tylko w naturalny sposób wynikają z konieczności przedarcia się przez obronę przeciwnika, przyjęcia czy podania piłki, „krycia" zawodnika drużyny przeciwnej czy oddania strzału w kierunku bramki, ale zawierają w sobie również pewien naddatek, niebędący naturalną koniecznością. Jeśli zważymy, że sportowa ekonomika wysiłku nakazywałaby w zasadzie ograniczenie ruchów do najbardziej niezbędnych, waga tego naddatku, tych dodatkowych, z pozoru niepotrzebnych gestów, okaże się dość doniosła.

Oczywiście, w sposób wyraźnie ujawniony pojawiają się te gesty tylko w specjalnych sytuacjach, w momentach najbardziej emocjonalnie napiętych, w przełomowych punktach gry, takich jak zdobycie czy utrata bramki, kontuzja zawodnika, czasem jakieś szczególnie nieudane zagranie. Z faktu, że chodzi tu o napięcie emocji, można by wnioskować, że są to wszystko zwyczajne, spontaniczne gesty radości i rozpaczy, wykonywane przez zawodnika niejako na prywatny rachunek. Owszem, jest w tym trochę racji: ale te istotnie spontaniczne i wybuchowe gesty – za chwilę opiszę je dokładniej – są przeznaczone również na użytek widzów, są środkiem porozumienia, podzielenia się z widzami własnym uczuciem, przekazania go trybunom. Z drugiej strony, ten język gestów, w którym przewidziane jest już z góry

zachowanie odbiorców, można istotnie nazwać językiem, systemem znaków, ograniczonych do pewnej niezbędnej liczby i obarczonych określonym znaczeniem, regulowanych nawet pewnymi zewnętrznymi konwencjami.

Ograniczenie repertuaru tych znaków jest w pewnym sensie koniecznością: z dystansu, dzielącego trybuny od boiska, nie można dostrzec niuansów, stopni pośrednich, form przejściowych. Cała na przykład dziedzina mimiki w zasadzie odpada: twarz piłkarza jest znakiem czytelnym jedynie dla pierwszych rzędów trybun, rzędy dalsze rozpoznają go po numerze na koszulce, cała więc subtelna gra znaczeń mimicznych zostaje tu zatracona. Z oczywistych przyczyn odpada również transmisja znaczeń za pomocą słów czy choćby okrzyków, możliwa tylko w drugim kierunku (doping trybun). Niemal wszystkie formy znaków, jakimi może posługiwać się zawodnik, ograniczają swoje działanie do części, i to nieznacznej części widzów: jedynie gesty są dla wszystkich. Oczywiście pod dwoma warunkami: że będą to gesty o ogromnej, z daleka rozpoznawalnej wyrazistości i że każdy z nich będzie na zasadzie powszechnie przyjętej konwencji reprezentował pewne znaczenie, dające się w ten sposób łatwo przez wszystkich odczytać. Z obu tych warunków jasno wynika, że gestów takich może być tylko kilka i że mogą one reprezentować i przekazywać widzom parę tylko elementarnych znaczeń.

Dosłownie parę: są to bowiem przede wszystkim dwa skrajnie przeciwstawne znaczenia – radość i rozpacz. Mówiąc ściślej, są to sensy, które dałoby się zrekonstruować w formie zdań „jesteśmy szczęśliwi i cieszymy się, że uszczęśliwiliśmy was, widzów” lub, odwrotnie, „jesteśmy zrozpaczeni i nieszczęśliwi, że nie potrafiliśmy was zadowolić”. Powiadając, że nie ma między tymi znaczeniami form przejściowych, nie chciałem oczywiście stwierdzić, że nie mogą one być wewnętrznie złożone i bogate. Oto bowiem najpowszechniejszy gest radości, wynikający niewątpliwie z naturalnego impulsu, a przecież stanowiący znak przeznaczony dla widzów: zawodnik, który strzelił

gola, wyrzuca triumfalnie ramiona w górę i w podskokach biegnie ku środkowi boiska, jednocześnie obejmując się i całując z kolegami. Cały ten zespół gestów możemy traktować jako jeden znak oznaczający „radość”, ale zwróćmy uwagę, jak bardzo jest on złożony: rytualne skoki i wyrzucanie ramion to nie tylko wyraz emocji, ale również forma zwrócenia na siebie uwagi, sposób, aby powiedzieć widzom: „Cieszymy się wszyscy, ale chciałem zaznaczyć, że to właśnie ja zdobyłem bramkę”; podobnie, biegnąc ku środkowi boiska, piłkarz zachowuje się w sposób „użytkowy” (po zdobyciu bramki gra rozpoczyna się od środka pola), ale jednocześnie zmierza w ten sposób – jakby chcąc zająć miejsce w centrum spojrzeń – do punktu swoiście wyróżnionego. Z drugiej strony, to podkreślenie roli jednostki w ogólnej radości znajduje swoją przeciwwagę w obejmowaniu się, poklepywaniu czy całowaniu z innymi zawodnikami, co ma jak gdyby znaczyć: „bramka jest naszym wspólnym dziełem”.

Podobnie gesty rozpaczy. Obok gestu stosunkowo prostego i występującego nie tylko w piłkarskim kontekście – mam na myśli rozpaczliwe złapanie się oburącz za głowę (na przykład przez bramkarza po stracie bramki) – widzi się często bogaty w znaczenia gest polegający na tym, że obrońca czy bramkarz z wściekłością i przesadną siłą wkopuje raz jeszcze do własnej bramki piłkę, która znalazła się tam przed chwilą po strzale napastnika przeciwnej drużyny. I znowu w geście tym mieści się nie tylko wyraz własnej rozpaczy, ale i wyraźne przesłanie pod adresem publiczności. Jest w nim i znaczenie „wściekłości wobec przeciwnego losu” („wywarcie zemsty” na reprezentującej ten los niewinnej piłce, a zatem pośrednio przerzucenie odpowiedzialności na fatum), jak i znaczenie w rodzaju „w porządku, strzelono nam gola i nie mamy zamiaru wypierać się czy kłócić się o to, proszę bardzo, mogę jeszcze raz wkopać piłkę do siatki na wypadek, gdyby sędzia jakimś cudem nie uznał gola”; dalej, znaczenie „bagatelizujące sprawę” („bramka padła z tak dziecinnie głupiej sytuacji, że wyszłoby to na jedno, gdybym ja sam ją samobójczo strzelił”) i nawet

znaczenie „zapowiadające rewanż” („za chwilę strzelimy przeciwnikom gola z taką zaciętością, z jaką ja to w tej chwili robię”).

O tym, że gesty te przeznaczone są właśnie dla widzów i jedynie w obecności publiczności nabierają znakowego charakteru, świadczy dodatkowo kilka faktów. Pomijam już marginalne przykłady, dowodzące, że gesty piłkarzy są w pewnej mierze konwencjonalne, gdyż mogą być – choćby w sposób negatywny, przez zakaz – regulowane przez pewne zewnętrzne zarządzenia czy umowy (angielska federacja piłkarska wydała rozporządzenie zabraniające zawodnikom okazywania radości przez całowanie kolegów; ten „niemęski” gest zezwolono natomiast zastąpić poklepywaniem się po plecach czy czymkolwiek w tym rodzaju). Istotniejsze jest chyba to, że wyrazistość gestów zależy zawsze od spodziewanej reakcji widowni, gesty są do tej widowni zawsze w pewien sposób dostosowane. Tak na przykład znamienne jest, że grając na obcym boisku, piłkarze w poważnym stopniu ograniczają swoje gesty radości, wiedząc, że nie mają się z kim nimi podzielić; ograniczają też gesty rozpaczy, również jak gdyby z braku odbiorcy, który by czuł to samo, lub – co na jedno wychodzi – nie chcąc wzmagać radości wrogo nastawionej widowni. Podobnie interesujące jest, jak zmienia się natężenie tych gestów w zależności od wagi, jaką w trakcie meczu ma określona zdobyta czy stracona bramka. Wyobraźmy sobie taką sytuację: drużyna posiada przewagę, ale nie może przez dłuższy czas zdobyć bramki. W tej sytuacji pierwszy gol budzi oczywiście szał radości. Drugi i trzeci – podobnie, gdyż ugruntowują przewagę. Ale przypuśćmy, że od tej chwili przewaga drużyny staje się miażdżąca i – jak to określają sprawozdawcy sportowi – „rozwiązuje się worek z bramkami”: dalsze gole będą już kwitowane gestami coraz oszczędniejszymi, nie będą bowiem stanowić przełomowych momentów w grze. A przecież, gdyby piłkarski gest radości miał być tylko wyrazem emocji, można byłoby sobie wyobrażać, że na przykład dla debiutującego piłkarza, który strzeli swoją pierwszą – a szóstą już z kolei w tym meczu – bramkę, powinna ona dostarczyć powodów do radości bardzo wyraziście okazywanej. Tymczasem można się założyć,

że w takiej sytuacji ów debiutant zachowa się, mimo całej swojej prywatnej radości, w sposób opanowany: i on bowiem ocenia wagę bramki oczami publiczności, a nie swoimi własnymi.

Cały ów system gestów piłkarskich dowodzi raz jeszcze, że sport nie da się pomyśleć bez widowni: sportowiec jest reprezentantem zbiorowości widzów – samozwańczym, ale uznawanym przez nią jednomyślnie – który na boisku ma magicznie realizować jej tęsknotę do potęgi i wyższości. Dlatego to jego radość i rozpacz nie są nigdy prywatną radością i rozpaczą, lecz czymś, co odzwierciedla nastrój widowni i jest zarazem przeznaczonym dla niej znakiem.

Interpunkcja dziennikarska

Co jest podstawową cechą stylu dziennikarskiego, gazetowego sposobu mówienia o rzeczywistości? Zwięzłość? Ekspresywność? Potoczność? Każdą z tych odpowiedzi czytelnik naszych gazet natychmiast odrzuci. Język dziennikarski jest u nas bowiem – wiadomo to nie od dziś – właśnie rozwlekły, bezbarwny pod względem wartości ekspresywnych, krańcowo odległy od żywej, potocznej mowy. Na inną natomiast odpowiedź zgodzi się chyba każdy: język dziennikarski u nas jest o s t r o ż n y. Bardzo ostrożny. I widać to wyraźnie już w najdrobniejszych jego elementach.

Chociażby w interpunkcji. Nie mam tu oczywiście na myśli interpunkcyjnych błędów, które w gazetach trafiają się gęsto; sfera językowej poprawności czy niepoprawności w tej chwili mnie nie interesuje. Myślę natomiast o pewnych zjawiskach, które są całkowicie poprawne i dozwolone, ale występują w wypowiedziach dziennikarskich w tak porażającym nadmiarze, iż zmuszają do zastanowienia się nad ich funkcją.

Oto fragment typowego sprawozdania sądowego w jednej z gazet codziennych (wszystkie cytowane dalej przykłady będą autentyczne). Mowa jest o oszuście, który, podając się za prokuratora, wyłudza pieniądze od różnych osób. Widzimy go właśnie u pewnej dróżniczki, którą tytuł prokuratora oczywiście porządnie nastraszył. „Tymczasem nieznajomy okazał się człekiem... życzliwym. Oświadczył wprawdzie, że prowadzi przeciwko niej sprawę o rzekome... niezamknięcie przed kilkoma dniami szlabanu, ale wszystko można załatwić pozytywnie”. Transakcja dochodzi więc do skutku. „Dopiero później Mirosława B. dowiedziała się, że legitymacja, którą jej przedstawił, była zwykłą... kartą wędkarską”. Następnie oszust nabiera parę innych osób. Od kogoś tam wyłudził pewną kwotę „na korytarzu... Prokuratury”. Gdzie indziej

znowu, podając się za pracownika Komitetu Wojewódzkiego, „poprosił o udostępnienie mu w sprawach służbowych... samochodu”. W końcu jednak dosięga go ramię sprawiedliwości i rzekomy prokurator występuje „w roli... podejrzanego o dokonywanie oszustw”.

Na przestrzeni niewielkiego felietonu – sześć trzykropków w środku zdania! Ale właśnie ów trzykropek w środku zdania jest jednym z najbardziej nadużywanych przez dziennikarzy znaków interpunkcyjnych. Oczywiście, spotkamy go i w innych dziedzinach wypowiedzi pisanych. Ma w nich funkcję dość jednoznaczną: uwydatnia niespodziankę, jaką jest dla czytelnika pojawienie się w pewnym kontekście nieoczekiwanego znaczenia. Ale żeby taką funkcję trzykropek mógł pełnić, znaczenie to musi być i s t o t n i e n i e o c z e k i w a n e. Czy tak jest w wyżej cytowanych przykładach? Właściwie tylko fakt, że pełen fantazji oszust działa na korytarzach prokuratury, stanowi w tym tekście niespodziankę, zaskakującą pointę. Natomiast inne fakty charakteryzujące swojski proceder nabieracza nie są w stanie nas zdziwić. „Okazał się człekiem...” jakim? Oczywiście „życzliwym”, bo wiemy już z tytułu felietonu (*Fałszywy prokurator*), że chodzi o oszusta, a ten musi w pewnym momencie okazać się „życzliwy” i umożliwić w ten sposób zastraszonej ofierze wręczenie łapówki; niespodzianki nie ma. Sprawa przeciwko dróżniczce dotyczyć może „rzekomego...” czego? Ależ najprawdopodobniej „niezamknięcia szlabanu”, każdy by w takiej sytuacji wpadł na ten pomysł; niespodzianki nie ma. Że legitymacja prokuratorska nie była prawdziwa, to wiedzieliśmy od samego początku; niespodzianki nie ma. Już sam frazeologiczny schemat zdania „poprosił o udostępnienie mu w sprawach służbowych...” zapowiada dopełnienie „samochodu” (przecież nie pudełka zapałek); niespodzianki nie ma. Wreszcie fakt, że czytamy felieton opatrzony nagłówkiem „Z sali sądowej”, zapowiada od samego początku, że fałszywy prokurator wystąpi wreszcie „w roli... podejrzanego”; niespodzianki i tutaj nie ma.

Łatwo można się domyślić intencji dziennikarza, widocznych w owym zatrzęsieniu trzykropków, które niemalże przelewają się przez brzegi gazetowych szpalt. Autor felietonu miał oczywiście dydaktyczne ambicje. Chciał wykazać z jednej strony bezczelność przestępcy, z drugiej – łatwowierność poszkodowanych, z trzeciej – nieuchronność kary, która dosięgnie w końcu oszusta. Trzykropki, akcentujące paradoksalność czy niewiarygodność relacjonowanych zdarzeń, miały służyć tym właśnie trzem celom. Ale im nie służą! Historia „fałszywego prokuratora" dopiero wtedy przemówiłaby całym blaskiem swoich paradoksalnych sensów, gdyby moralizatorskie nastawienie autora, widoczne m.in. w owych natrętnych trzykropkach (a także w doborze słownictwa itp.), zostało całkowicie wyeliminowane. Bo to, co mieliśmy przed oczami, przypomina trochę postępowanie owych opowiadaczy anegdot, którzy uprzedzają „Uwaga, teraz będzie pointa" i oczywiście kładą dowcip.

Bardzo podobne podłoże ma zjawisko nadużywania innego znaku: cudzysłowu. Dziennikarz jest tak ostrożny, że najchętniej wziąłby w cudzysłów wszystko: zwłaszcza gdy wypowiada się mniej anonimowo, niż to najczęściej w gazecie bywa. Istnieje pewna prawidłowość, którą można by, sądzę, potwierdzić badaniami statystycznymi: cudzysłowów w tekście dziennikarskim jest tym więcej, im bardziej ów tekst jest związany z konkretnym autorem. Najmniej więc ich będzie w anonimowym komunikacie PAP-u, więcej – w tekście redakcyjnym niesygnowanym przez konkretną osobę, jeszcze więcej – w notatce podpisanej kryptonimem, najwięcej – w tekście opatrzonym pełnym nazwiskiem autora. Prawidłowość ta jest całkiem zrozumiała. Cudzysłów to symptom lęku przed jakimkolwiek wychyleniem się, choćby najniewinniejszym: dziennikarz tak dalece patrzy sam sobie w trakcie pisania na palce, że niejako automatycznie stara się odciąć od wszystkiego, co nie byłoby j e g o w ł a s n y m s ł o w e m r o z u m i a n y m s e r i o i d o s ł o w n i e. Podobnie więc jak trzykropek znaczy „Uwaga, teraz będzie niespodzianka", cudzysłów można interpretować jako „Uwaga, to nie ja powiedziałem"

albo „Uwaga, proszę tego nie brać na serio”. Jest więc cudzysłów sygnałem na przykład ironii („marionetkowy «rząd» premiera X”), znaczenia przenośnego („publiczność «wali» na wystawę «drzwiami i oknami»”) czy zamierzonego przez kogoś fałszu („oszust «obiecał» mu, że to załatwi”). Zaznacza użycie właśnie c u d z e g o s ł o w a, a więc pozwala odciąć się skrupulatnie od wszelkich potocznych powiedzonek, dialektyzmów, wulgaryzmów. „Uwaga, to nie ja powiedziałem; proszę tego nie brać na serio”.

Styl dziennikarski celuje zawsze w czytelnika możliwie najmniej rozgarniętego: tego, który z pewnością nie zrozumie dowcipu, nie dostrzeże aluzji, nie doceni niespodzianki, weźmie na serio to, co jest ironią czy przenośnią, uczyni dziennikarza odpowiedzialnym za to, co jest zacytowanym „cudzym słowem”, co wykracza poza bezpiecznie bezbarwny dziennikarski język. To dla takiego odbiorcy wszystkie owe trzykropki i cudzysłowy... Śmiem twierdzić, że czytelnicy naszych gazet umieją jednak myśleć trochę samodzielniej i sprawniej, niż to sobie wyobrażają dziennikarze; a ów odbiorca-przygłupek, do jakiego starają się dostosować, gazet i tak nie czyta.

Rozrywki umysłowe

„Kultura łatwa”: w gruncie rzeczy do tego sprowadzały się zawsze rozmaite próby uściślenia pojęcia „kultury masowej”. Bo co znaczy właściwie „masowa”? Odbierana przez masy, w masowym obiegu społecznym, zgoda; natychmiast jednak pojawia się pytanie: co mianowicie powoduje, że kultura ta – w przeciwieństwie do „niemasowej”, „elitarnej”, „wysokoartystycznej” – może zawsze liczyć na popularność? Oczywiście – odpowiada się zwykle – jej łatwość, to, że nie zmusza ona do aktywnego wysiłku umysłowego. Nikomu z teoretyków nie przychodzi jakoś do głowy, że jest to odpowiedź niewystarczająca. Czy rzeczywiście niechęć do intelektualnego wysiłku jest tak powszechną i niezmienną cechą tzw. masowego odbiorcy? Czy istotnie szuka on zawsze najłatwiejszych wyjść? Czy nie można by znaleźć konkretnych faktów, świadczących, że właśnie trudności, pokonywanie przeszkód, wysiłek umysłu są nieraz w cenie wśród najszerszych rzesz odbiorców?

Naturalnie – można. I fakty takie wcale nie będą naciąganymi dowodami z pogranicza kultury „masowej” i „elitarnej”, dowodami świadczącymi raczej o dążeniu pewnych grup odbiorców do kulturalnego awansu. Przeciwnie: będą to fakty przynależące w pełni do dziedziny kultury masowej. A więc na przykład powieść kryminalna. A więc rozmaite quizy czy zgaduj-zgadule. A więc, wreszcie, cała ogromna dziedzina tzw. rozrywek umysłowych: rebusów, krzyżówek, szarad... Wszystkie te fakty kulturalne nie należą wcale (z wyjątkiem niektórych odmian powieści kryminalnej – ale nimi możemy się tu nie zajmować) do sfery kultury „ambitnej”, „wysokoartystycznej”, „wyrafinowanej”. A przecież są trudne! Są zadaniami czy zagadkami bardzo nieraz trudnymi, zawikłanymi i skomplikowanymi, zmuszają odbiorcę do maksymalnego wysiłku umysłowego. I, co ważniejsze, nie

mimo to, ale właśnie d l a t e g o są tak niebywale popularne. Takiej właśnie rozrywki potrzebuje – choćby dla uniknięcia monotonii – ten sam masowy odbiorca, dla którego w innych okolicznościach źródłem największej uciechy są rozrywki maksymalnie łatwe i uproszczone.

Chcę przez to powiedzieć, że jednoznaczne rozumienie kultury „masowej" jako „łatwej" uwzględnia tylko jedną stronę problemu. Być może jest po prostu tak, że samą łatwizną nie będzie mógł się długo żywić nawet najbardziej „rozrywkowo" nastawiony konsument kultury: prędzej czy później, choćby dla urozmaicenia, sięgnie po coś, co oferuje mu przyjemność pokonywania trudności. Ale i tu wystrzegajmy się uproszczeń: ktoś, kogo pasjonują rebusy i szarady, nie zawsze jest miłośnikiem awangardowej plastyki czy poezji. A nawet na ogół nie jest. Przeciwstawienie kultury „masowej" i „elitarnej" nie jest zatem urojeniem. Na czym więc polega? Czym różni się „trudność" rozwiązywania szarady od „trudności" rozszyfrowywania wiersza Białoszewskiego? Czy jest to tylko różnica stopnia?

Nasuwa mi się tutaj pewne porównanie, które ma zresztą niejaki związek z dziedziną „rozrywek umysłowych". L a b i r y n t: każdy fakt kulturalny, przed którym staje odbiorca, można przyrównać do labiryntu. Ale istnieją dwa rodzaje labiryntów: w pierwszym trudność dotarcia do końcowego punktu polega tylko na tym, że trzeba kroczyć bardzo nieraz długim i meandrycznym korytarzem, o którym wiadomo jednak, że nie posiada bocznych odnóg i że zaprowadzi nas prędzej czy później do celu. Drugi typ labiryntów cechuje się natomiast pewną perfidią: kroczący nim staje co chwila przed koniecznością wyboru pomiędzy dwoma czy trzema kierunkami, nie wie nigdy, czy decydując się pójść w lewo lub w prawo, nie natknie się na ślepą ścianę, czy nie zostanie nagle wyprowadzony poza obręb labiryntu lub, ostatecznie zbłąkany, straci wszelką orientację. W pierwszym labiryncie dyrektywą jest po prostu „iść naprzód". W drugim: „wybierać i próbować kolejnych możliwości". Różnica polega więc nie tyle na trudności większej czy mniejszej, na większym czy mniejszym zawikłaniu drogi: różnica polega

na obecności bądź nieobecności czynnika w o l n o ś c i w y b o r u.

W dziedzinie przyswajania sobie zjawisk kultury ta wolność wyboru jest faktem zarówno zewnętrznym (wtedy, kiedy dotyczy dylematu: wziąć do ręki książkę czy ją odrzucić, włączyć czy wyłączyć telewizor, pójść czy nie pójść na koncert), jak i wewnętrznym, objawiającym się już w trakcie odbioru danego dzieła. Ten ostatni przypadek jest dla nas szczególnie interesujący, on to bowiem właśnie pozwala sprecyzować różnicę między kulturą „masową" a „elitarną". Dzieło kultury masowej jest mianowicie labiryntem bez bocznych odnóg: dojść do celu, do ostatecznego rozwiązania jest nieraz trudno z uwagi na długość drogi, zakręty, nawet przeszkody, które trzeba omijać – ale odbiorca, który powziął już decyzję wgłębienia się w ten labirynt, jest zwolniony z wszelkich decyzji dalszych, zwolniony z konieczności wybierania, pozbawiony uciążliwego brzemienia wolności. To nie on decyduje – labirynt sam go prowadzi do końcowego celu. W dziele kultury „elitarnej" („wysokoartystycznej") jest zupełnie inaczej: tutaj każdy kolejny element stylu, kompozycji, ideologii dzieła stawia odbiorcę na rozstajach dróg, z których jedną trzeba wybrać, nie będąc nigdy pewnym, czy wybrało się właściwie. Jedynie w dziełach tego rodzaju możliwa jest rzeczywista tajemnica, rzeczywista wieloznaczność, rzeczywisty tragizm, rzeczywisty twórczy współudział odbiorcy w kształtowaniu artystycznego świata.

Gdybym miał najkrócej określić różnicę między rozwiązywaniem łamigłówki a rozszyfrowywaniem znaczeń wiersza (z pozoru są to czynności bardzo podobne), powiedziałbym, że łamigłówka ma zawsze rozwiązanie, i to tylko jedno, to „właściwe"; wiersz natomiast każe wybierać pomiędzy wieloma rozwiązaniami i bywa nieraz tak, że żadne z nich nie może być uważane za ostateczne i wystarczające. Mowa w tej chwili o rozwiązaniach „ostatecznych", o tych końcowych formułach, do których dociera się w ostatecznym efekcie pokonywania trudności; ale to samo dotyczy każdego najdrobniejszego nawet kroku, jaki tylko można

postawić w którymś z tych dwu labiryntów. Z jednej strony mamy maksymalne ograniczenie wolności wyboru, z drugiej – jej maksymalne rozszerzenie.

Badaczom i publicystom, których nęka nierozwiązywalna sprzeczność kultury „masowej”, a przecież niekoniecznie „łatwej” (aby rozwiązać zadanie z „Szaradzisty”, trzeba mieć sporą wiedzę i rutynę), zaleciłbym obowiązkową lekturę *Ucieczki od wolności* Ericha Fromma. W tym rzecz: kultura masowa jest domeną ucieczki nie tyle od trudności i wysiłku, ile od wolności. Jest wyrazem tęsknoty do czegoś, co by nami manipulowało z zewnątrz, nie naruszając niczym naszej słodkiej bierności. Chcemy mieć złudzenie pokonywania przeszkód, ale nie narażać się przy tym na rozczarowanie; łudzić się, że rozwiązujemy zagadkę, nie dostrzegając, że zagadka sama nami kieruje w stronę ostatecznego rozwiązania; chcemy obcować z tajemnicą, ale taką, która sama ku naszej uldze rozwikła się w jednoznaczną formułę.

Jak powiada „Przekrój”, „krzyżówka to rozrywka zdrowa i tania”: również i w tym sensie, że za rozwiązanie nie trzeba tu płacić niepewnością, poczuciem nierozwiązywalności zagadki czy choćby ryzykiem własnej decyzji.

Prima aprilis „na łamach”

Fotografia w gazecie: dwaj panowie w cylindrach, odziani w staroświecką czerń, w charakterystycznej pojedynkowej pozie. Podpis wyjaśnia, że pewien księgowy (tu inicjały) rzucił wyzwanie swemu koledze biurowemu (znów inicjały); pojedynek odbył się poprzedniego dnia w... (tu nazwa jednego z podmiejskich lasków).

Albo: w serii mikrowywiadów „Jak Pan(i) spędza święta wielkanocne?” w jednej z popularnych popołudniówek obok nazwisk lokalnych sław oraz tzw. ludzi z ulicy pojawia się jako rozmówczyni Elizabeth Taylor, która w paru uprzejmych zdaniach objawia czytelnikom swoje – zakrojone oczywiście na milionerską skalę – plany spędzenia świątecznego czasu. Wywiad, ma się rozumieć, został udzielony specjalnie dla owej popołudniówki.

Albo: w rubryce wiadomości miejskich ukazuje się wiadomość, że przedsiębiorstwo usług turystycznych zaangażowało na bieżący sezon pewną ilość hostess. Innowacja polega na tym, że dziewczętom poruczono specjalne zadania: mają oprowadzać zagranicznych turystów po ustronniejszych zakątkach Wielkopolskiego Parku Narodowego, przy czym niewykluczona jest również praca nocna.

I tak dalej, i tak dalej. Być może, cytując z pamięci, przekręciłem coś w powyższych przykładach, ale w końcu nie szczegóły są ważne. Pierwszy kwietnia to, jak wiadomo, dzień dowcipnego wprowadzania w błąd; dzień, w którym – raz do roku – ustanawia się oficjalnie coś w rodzaju karnawałowego „świata na odwrót”, gdzie logiczne oznaczenia prawdy i fałszu zamieniają się miejscami. Zaiste, w tradycji prima aprilis tkwi coś głęboko pouczającego. Dzień ten jest jakby rytualnym *memento*, przypominającym nam, abyśmy nie grzęźli zbyt głęboko w koleinach utartych sądów, abyśmy nie wierzyli ślepo wszelkim z pozoru autorytatywnym informacjom, a jednocześnie –

abyśmy pozostawali w stanie swoistego „otwarcia” na wszelkie niespodzianki, jakimi może nas zaskoczyć rzeczywistość. Ten, kto choć raz „nabrał się” na primaaprilisowy dowcip, nie będzie już tak bardzo pewien niewzruszonej powagi swojego czy cudzego umysłowego autorytetu.

Ale dawniej dowcip primaaprilisowy był zjawiskiem stosunkowo niewinnym w skutkach. Ile osób można „nabrać” poprzez rozmowę, list czy puszczenie w obieg fałszywej pogłoski? Jedną, pięć, tysiąc? Dzisiaj, gdy informacje przekazywane są nie tylko „prywatnie”, w małych, odizolowanych kręgach, ale przede wszystkim środkami masowej komunikacji – sprawa znacznie się skomplikowała. W chwili, gdy prima aprilis zaczyna być świętowany w gazetach, radiu i telewizji, następstwa mogą być wcale nie tak niewinne. Jeśli powiem trzem znajomym, że w sklepie na ulicy Tej A Tej wydawany będzie bezpłatnie od godziny dwunastej papier toaletowy, skutek będzie tylko taki, że moi trzej łatwowierni znajomi odbędą w południe niepotrzebny spacer na ulicę Tę A Tę. Jeśli natomiast tę samą informację przekaże milionowi swoich czytelników gazeta – o, wówczas na ulicy Tej A Tej może dojść nawet do rozruchów. Przy czym różnica polega nie tylko na liczebności kręgu osób fałszywie poinformowanych. Również i na tym, że moi trzej znajomi prawdopodobnie mi nie uwierzą (wiadomość jest zbyt fantastyczna); gazeta natomiast reprezentuje – dla przeważającej większości odbiorców – a u t o r y t e t. Jeśli nawet „nabierze się” tylko jeden procent spośród ogólnej liczby czytelników – ulica Ta A Ta może tego jednego procentu nie pomieścić.

Przykładu z rozruchami wywołanymi przez primaaprilisowy dowcip nie wyssałem bynajmniej z palca. Coś bardzo podobnego – *mutatis mutandis* – zdarzyło się w tym roku we Francji: w oficjalnych środkach masowego przekazu pojawiło się tam w dniu pierwszego kwietnia ogłoszenie o bezpłatnej wycieczce 700-osobowym samolotem amerykańskich linii lotniczych, mającym w dodatku na pokładzie salę dansingową, bar itp. W miejscu, gdzie rzekomo przyjmowano

zgłoszenia, zebrały się takie tłumy, że musiała interweniować policja. Jednocześnie radio i telewizja przez cały dzień podtrzymywały iluzję, nadając relacje z lotu, wywiady ze wzruszonymi uczestnikami... Nie zawahano się wykorzystać nawet podrobionego głosu premiera, który podziękował liniom lotniczym za przyjemność sprawioną bezinteresownie siedmiuset Francuzom.

W naszej prasie jednak (a również w radiu czy telewizji – mówić będę głównie o prasie, mającej w tej dziedzinie największe tradycje) podobna afera byłaby czymś nie do pomyślenia. Nawet gdyby chodziło nie o samolot, ale o papier toaletowy. Duch wszechogarniającej ostrożności, który tu panuje, nie daje się zdetronizować nawet w dniu pierwszym kwietnia. Powiedzieliśmy, że jest to dzień dowcipnego wprowadzania w błąd. Otóż trzeba się zastanowić: po pierwsze, czy dowcipy primaaprilisowe w rodzimej prasie rzeczywiście wprowadzają w błąd; i po drugie, czy istotnie są dowcipami. Przy czym odpowiedź nie będzie uzależniona od czyjegoś indywidualnego poczucia humoru czy łatwowierności; chodzić będzie raczej o to, czy w „poetyce" tych dowcipów można dostrzec obiektywnie istniejącą tendencję do uprawdopodobnienia fałszywej informacji (a co za tym idzie, do „nabrania" czytelnika), czy też, przeciwnie, tendencję do podkreślenia jej fałszywości.

Wróćmy do przytoczonych na wstępie przykładów. Co w oczach odbiorcy może przemawiać za ich prawdziwością? Przede wszystkim fakt, że są opublikowane w gazecie, że są „słowem drukowanym", mającym swoją powagę i autorytet. Ale co jeszcze? Otóż właściwie nic poza tym. Spośród nieskończenie wielu fałszywych wiadomości, jakie można by czytelnikowi przekazać, wybiera się tu takie informacje, które na gruncie minimalnej wiedzy o rzeczywistości m u s z ą być odbierane przez czytelnika jako ewidentna niemożliwość. Pojedynek, przynajmniej u nas, jest jawnym anachronizmem (w dodatku pojedynek nie jakichś niedobitków arystokracji, ale dwu „księgowych"); najbardziej elementarna wiedza odbiorcy o historycznych przemianach

obyczajowości każe uznać informację za fałszywą. Elizabeth Taylor udzielająca wywiadu specjalnie dla polskiej popołudniówki? Wystarczy, że odbiorca wie coś niecoś o fochach słynnej gwiazdy (a z drugiej strony, o niewielkim międzynarodowym prestiżu prowincjonalnej gazety), aby uznać to za nieprawdopodobieństwo. Wreszcie informacja o hostessach również stoi w całkowitej sprzeczności z wiedzą przeciętnego odbiorcy o współczesnych normach obyczajowych: jeśli nasze biura podróży próbują nęcić turystów zagranicznych, to na taką przynętę pozwolić sobie z pewnością nie mogą. Przypomnijmy w tym miejscu francuską aferę samolotową, a zdamy sobie natychmiast sprawę z różnicy: gratisowa przejażdżka dla siedmiuset osób to pomysł, który, bądź co bądź, można byłoby wziąć na serio (gdyby nie pamięć o tym, że jest pierwszy kwietnia: ale, jak widzieliśmy, sporo osób o tym zapomniało), po prostu jako jeden z wielu możliwych chwytów reklamowych majętnego (amerykańskiego przecież!) przedsiębiorstwa.

To nie wszystko jednak. W przytoczonych przykładach funkcję „podkreślania niemożliwości” pełni również bliższy i dalszy kontekst, w jakim osadzona jest podstawowa informacja. Wiadomość o pojedynku opatrzona jest fotografią, dodatkowo uświadamiającą nam anachroniczność opisywanego zajścia (staroświeckie peleryny i cylindry obydwu „księgowych”). Wywiad ze sławną aktorką, który – gdyby był autentyczny – zająłby zapewne całą kolumnę, obejmuje parę zdań i osadzony jest w kontekście podobnych wywiadów z „szarymi ludźmi” i sławami szczebla najwyżej krajowego (co nb. działa demistyfikująco również i w drugą stronę: wskazuje mianowicie, że reszta wywiadów jest także zmyślona). Wreszcie informacja o hostessach występuje w bezpośrednim sąsiedztwie innych podobnych notatek: spiętrzenie niemożliwości jest zbyt wielkie, aby można go było nie dostrzec. Swoistym „kontekstem” jest również graficzne wybijanie na pierwszy plan daty: nawet gdyby ktoś zapomniał, że jest pierwszy kwietnia, musiałby to zauważyć w momencie czytania primaaprilisowych informacji.

I jeszcze jedna ważna cecha pierwszokwietniowej „poetyki". Zauważmy, że każda z tych trzech typowych notatek jest tak pomyślana, aby nie zmuszać odbiorcy do działania. Jest to szczególnie charakterystyczny symptom dziennikarskiej ostrożności. Można sobie przecież wyobrazić notatkę, która informowałaby, że pojedynek dopiero o d b ę d z i e s i ę tam a tam, o tej a o tej godzinie; wywiad, który byłby jednocześnie zawiadomieniem, że Liz Taylor zjeżdża do nas na występy; ogłoszenie o przyjmowaniu kandydatek na sex-hostessy... Można sobie wyobrazić pewną część czytelników, która dałaby się na to nabrać, która pośpieszyłaby obejrzeć pojedynek, kupić bilety, zgłosić się do konkursu lub choćby napaść oczy widokiem odważnych kandydatek. Ale sytuacje takie – analogiczne jak w przykładzie z wycieczką samolotową – byłyby u nas niemożliwe. Właśnie takich rezultatów, które wypływałyby z autentycznego wprowadzenia w błąd, prasa pragnie jak najgoręcej uniknąć.

Stwierdzając, że dowcipy primaaprilisowe w polskiej prasie nastawione są – wbrew swej naturze – na niewprowadzanie nikogo w błąd, stwierdzamy tym samym, że nie są właściwie dowcipami. Dowcipu nie ma, jeśli nie ma zaskoczenia. Zaskoczenie zaś możliwe jest tylko wtedy, gdy w primaaprilisowej niemożliwości jest również c o ś m o ż l i w e g o. (Słynne słuchowisko Orsona Wellesa – nadane co prawda nie z okazji pierwszego kwietnia, ale o to mniejsza – było rzekomym reportażem z najazdu Marsjan, a więc z zajścia raczej nieprawdopodobnego; jednocześnie jednak zrealizowane było tak wstrząsająco sugestywnie, że nawet najbardziej sceptycznie nastawiony odbiorca nie mógł nie pomyśleć: „A może jednak?...". Stąd też słuchowisko to przeszło do historii jako jeden z najgenialniejszych dowcipów opartych na „nabraniu" odbiorcy; co prawda, skutki dowcipu były, jak wiadomo, dość przykre i dla „nabranych" słuchaczy, i dla twórcy).

I w tym właśnie tkwi podstawowy powód, dla którego dowcipy na pierwszego kwietnia są w naszych gazetach tak ewidentnie żałosne.

Paraliżująca ostrożność, wynikająca z obawy przed realnymi skutkami „nabrania” czytelnika, wywodzi się również z obawy przed utratą autorytetu „słowa drukowanego”. A lęk ten – to sprzeniewierzenie się podstawowej zasadzie prima aprilis. Tylko ten bowiem, kto w tym dniu n a p r a w d ę „nabiera”, może przez pozostałe dni w roku być traktowany jako ktoś n a p r a w d ę prawdomówny.

Seriale

Nad przyczynami popularności seriali radiowych czy telewizyjnych zastanawiano się już wielokrotnie i wnikliwie, ale odpowiedziom, jakie proponowano, daleko było do uniwersalności. Jeśli na przykład K.T. Toeplitz próbuje zdefiniować mechanizmy zdobywania odbiorcy funkcjonujące w *Matysiakach*[1], *Stawce większej niż życie* czy *Sadze rodu Forsyte'ów*, to czyni to trafnie i z właściwą sobie błyskotliwością, nie próbuje nam jednak wyjaśnić, czy wszystkie te programy razem wzięte mają ze sobą coś wspólnego właśnie dlatego, że są serialami. Po lekturze artykułu KTT na temat *Forsyte'ów* wiemy, dlaczego masowy odbiorca współczesny – oczarowany mitologią „wielkiego świata" i „tradycyjnej patriarchalnej rodziny" – woli ten właśnie serial od na przykład *Nicholasa Nickleby*, ale wciąż nie wiemy, dlaczego, generalnie rzecz biorąc, serial telewizyjny czy radiowy może zawsze liczyć na popularność większą niż formy „nieseryjne". Że tak jest, przekonują nas liczne fakty: oszałamiająca popularność *Stawki większej niż życie* w wydaniu telewizyjnym nie znalazła na przykład żadnego odbicia we frekwencji widzów w kinach, w których wyświetlano później filmy sklejone z odcinków tego serialu. Czy tylko dlatego, że widzów nie pociągał film raz już w telewizji obejrzany? Owszem, ale to chyba nie jedyna przyczyna. Wydaje się, że w samej zasadzie odcinkowego filmu, słuchowiska czy spektaklu tkwi coś szczególnie dla odbiorcy atrakcyjnego. I wiedzą o tym dobrze twórcy kultury masowej: widowisko kryminalne F. Durbridge'a *Szal*, nadane nie tak dawno przez telewizję, nie różniło się od jakiejkolwiek innej „Kobry" niczym poza tym, że realizatorzy rozbili je chytrze na trzy odcinki, przedzielone tygodniowymi odstępami – a przecież atrakcyjność tego spektaklu była znacznie wyższa od przeciętnej.

Z drugiej strony, konwencja „dzieła w odcinkach” sprawdza się dziś znacznie lepiej w telewizji czy radio niż w środku przekazu, w którym się narodziła – w prasie. Odcinkowa powieść gazetowa święciła triumfy, ale za czasów Eugeniusza Sue i Henryka Sienkiewicza; dzisiaj, owszem, jest zjawiskiem nadal popularnym, przyczynia się nieraz do podbijania nakładu gazety, ale tematem porannych rozmów w tramwaju nie będzie już kolejny odcinek publikowanego w prasie „kryminału” Simenona, lecz obejrzany wczoraj *Święty*. I znów odpowiedź najprostsza, wskazująca na ogólne zjawisko wypierania tradycyjnych środków masowego przekazu przez nowsze, nie może nas całkiem zadowolić: istnieją bowiem gatunki, choćby takie jak felieton, które właśnie w prasie, a nie w radio czy TV zyskują sobie największą popularność.

W samej zasadzie radiowo-telewizyjnego serialu musi więc, jak powiedziałem, tkwić coś szczególnie dla odbiorcy pociągającego. Ale co jest tą zasadą? W pojęciu „serii” mieści się, jak by to można najprościej określić, regularne powtarzanie się zjawisk pod jakimś względem podobnych, dających się sprowadzić do wspólnego mianownika. Odcinki serialu są „podobne” pod wieloma względami: występuje w nich ten sam główny bohater, akcja ma podobny charakter (kryminalny, szpiegowski, „rodzinny” itp.), czas trwania jednego odcinka jest dość ściśle unormowany itd. Jednocześnie można – co jest jeszcze bardziej oczywiste – mówić o regularności pojawiania się kolejnych odcinków, i to regularności daleko posuniętej: znacznie dalej niż w wypadku powieści w odcinkach, gazetę możemy bowiem przeczytać o dowolnej porze dnia, serial telewizyjny musimy zaś oglądać wszyscy o tej samej porze, dajmy na to, w każdą środę o 20.05. Regularne powtarzanie się jednorodnych zjawisk... ależ w gruncie rzeczy jest to definicja rytmu! W istocie, mamy tu do czynienia z tym samym problemem: satysfakcja płynąca z regularnego rytmu poetyckiego, muzycznego czy tanecznego jest właściwie tym samym, co satysfakcja wynikająca z poczucia, że w najbliższą środę znów zobaczymy *Ściganego* czy kapitana Klossa; jedyna różnica polega na

tym, że w pierwszym przypadku mamy do czynienia z mikrostrukturami, a w drugim – z makrostrukturami czasowymi.

Cóż jednak znaczy owa „satysfakcja”? Rytm wytwarza oczekiwanie. Wytwarza system napięć między naszym oczekiwaniem a jego każdorazowym spełnieniem lub niespodzianką, która nas zaskakuje. I jednocześnie rytm w pewien sposób porządkuje czas, nasze „prywatne” poczucie czasu. Ten chaotyczny splot nieregularnie następujących po sobie zdarzeń, ten czas to zbyt śpiesznie rwący naprzód, to dłużący się niemiłosiernie, zmusza nas do poszukiwania stałych punktów odniesienia, kryteriów podziału i uporządkowania. Najbardziej pewne są zaś takie punkty odniesienia, których funkcją jest wytwarzanie oczekiwań i regularne ich spełnianie. Zaryzykowałbym twierdzenie, że niedziela jest dniem wolnym od pracy nie tylko dlatego, że człowiek musi raz w tygodniu odpocząć, ale i po to, aby wprowadzić w jego życie rytm oczekiwań, który precyzyjnie i skutecznie porządkuje ludzkie poczucie czasu i nadaje sens upływającym dniom. Seriale pełnią współcześnie funkcję podobną: funkcję czegoś w rodzaju okresowego, rytmicznego „święta”, którego dodatkowy pociągający rys tkwi we wspomnianym już napięciu między naszymi oczekiwaniami a możliwością niespodzianki. O ile bowiem sposób spędzenia weekendu[2] zależy na ogół od nas samych, o tyle nigdy nie wiemy, co twórcy serialu sprokurują za tydzień swoim bohaterom. Nasza pewność, że znów się z tymi ostatnimi spotykamy, podszyta jest rozkoszną niepewnością co do dalszych ich losów. Stąd warunkiem powstania dobrego serialu jest umiejętność stopienia w jedną całość elementu przewidywanego i zaskakującego, entropii i informacji, podobnie jak w każdym komunikacie artystycznym opartym na zasadzie szeroko rozumianego rytmu. Z tego punktu widzenia wzorowym serialem pozostanie dla mnie zawsze *Baron* – umiejętnie dozujący proporcje między stałą postacią bohatera a każdorazowo odmiennym i zaskakującym przebiegiem fabularnym – większe zastrzeżenia miałbym do *Ściganego*, którego kolejne odcinki raziły monotonią wciąż tego samego schematu ukrywania się, rozpoznania i ucieczki, zaś

zupełnym nieporozumieniem wydaje mi się rodzima *Doktor Ewa*, nie tylko z przyczyn ogólnie znanego kompromitującego poziomu artystycznego i myślowego, ale i dlatego, że odcinki tego serialu były wręcz stuprocentowo przewidywalne pod każdym, nie tylko fabularnym, względem.

Seriale porządkują więc nasz czas, nadają mu symetrię i rytmiczny ład. Ale ich zniewalająca siła bierze się stąd, że owa rytmizacja czasu obejmuje nas jako zbiorowość. Seriale włączają każdego z nas w ramy tej zbiorowości, każą nam uczestniczyć jednocześnie i zgodnie w zbiorowym rytuale (właśnie owa jednoczesność stanowi o ich wyższości nad powieścią odcinkową), ustalają nasze wspólne pole doświadczeń, nasz wspólny arsenał potocznych symboli, nasze tematy porannych rozmów. W każdą środę o 20.05 włączamy telewizor, mając błogą świadomość uczestnictwa i zjednoczenia. Kto wie, czy ta rytmizacja zbiorowego życia nie jest we współczesnym społeczeństwie jednym z ważniejszych substytutów religii[3] – jakkolwiek zaskakująco mogłoby takie domniemanie zabrzmieć.

Znaki złożone z ludzi

Tytuł tego felietonu jest może nie całkiem jasny, ale chodzi o zjawisko znane każdemu. Mam na myśli gigantyczne znaki (obrazy, napisy itp.) formowane z sylwetek uczestników zbiorowych pokazów gimnastycznych, najczęściej na stadionach, ale także na przykład w trakcie pochodów czy przy podobnych okazjach. Pokazy takie są zjawiskiem interesującym przede wszystkim dla semiologa: ma on tu bowiem do czynienia z szeregiem znaków, w których szczególnie wyraźnie można oddzielić funkcję denotacyjną od konotacyjnej. Problem denotacji przedstawia się stosunkowo prosto. Patrząc z trybun stadionu, widzimy, jak sylwetki ludzkie, same w sobie pozbawione znaczenia, dzięki rytmicznej koordynacji komponują się w pewne obrazy czy „napisy": godło państwowe, zarys granic kraju, okolicznościowe hasło. Jedyną komplikacją jest tu fakt, że ta denotacyjna funkcja nie ma charakteru ciągłego, nie realizuje się bez przerwy od początku aż do zakończenia widowiska; można by raczej powiedzieć, że tylko chwilami gromada uczestników pokazu formuje się w obraz czy „napis", przerwy zaś pomiędzy tymi momentami wypełnione są pozbawionymi charakteru znakowego układami ruchów wykonywanych rytmicznie i równocześnie przez geometrycznie ustawionych uczestników. Przyrównując rzecz do zjawisk z dziedziny plastyki, powiedziałbym, że uczestnicy pokazu, z chwilą gdy znajdą się na płycie stadionu, tworzą już pewien rodzaj „obrazu", tyle że jest to abstrakcyjna geometryczna mozaika, która dopiero dzięki określonym przegrupowaniom przemienia się nagle (im bardziej nagle, tym efekt większy) w obarczony znaczeniem wizerunek czy „napis".

Sprawa konotacji jest znacznie bardziej złożona. Z tego punktu widzenia najistotniejsze jest nie to, co znak złożony z ludzi ma przedstawiać, ale fakt, że jest to właśnie znak złożony z l u d z i.

Więcej: z m a s y ludzkiej. Pokaz nie spełniłby swojego zadania, gdyby znaki były układane na murawie stadionu na przykład z ogromnych klocków. Ale nie spełniłby go również, gdyby w gimnastycznych ewolucjach uczestniczyło kilkanaście osób. To muszą być ludzie w masie co najmniej kilkusetosobowej, która z perspektywy trybun będzie odbierana nie jako szczupła gromadka ludzi, ale właśnie jako masa. Dlaczego? Właśnie z uwagi na funkcję konotacyjną, którą pełnią pokazy na stadionach, a która jest w nich bodaj ważniejsza niż kwestia dosłownego znaczenia denotowanego przez ten czy inny obraz lub hasło. Pokaz konotuje bowiem ideę podporządkowania jednostki masie i ideę sprawnego funkcjonowania tej zorganizowanej masy. Pojedynczy człowiek – obdarzony, o czym widz nie może przecież zapomnieć, odrębną osobowością, indywidualnym wyglądem, swobodą poruszania się według własnej woli – zostaje tu, po pierwsze, zuniformizowany (wszystkich uczestników ubiera się w jednakowe kostiumy, zaś rysy twarzy z perspektywy trybun są niedostrzegalne lub nieistotne), po drugie zaś, poddany żelaznemu rygorowi wspólnego rytmu i kierunku ruchu. Nie wolno mu uczynić ani jednego kroku, ba, nawet gestu „dowolnego”, nieprzewidzianego, gdyż to unicestwiłoby cały pokaz.

Jednostka jest więc podporządkowana masie. A jednocześnie, właśnie dzięki temu rygorystycznemu i stuprocentowemu podporządkowaniu, masa funkcjonuje z podziwu godną sprawnością. Stopień wewnętrznego zorganizowania, manifestujący się poprzez tę sprawność i precyzję współdziałania, jest oczywiście faktem tym silniej narzucającym się uwadze widza, im większa masa ludzka bierze udział w pokazie. Ideologiczna efektywność widowiska jest – można by powiedzieć – wprost proporcjonalna do liczby jego wykonawców. W konotacyjnych sensach ma bowiem swój udział problem stopnia trudności, jakie w trakcie mozolnych prób i treningów trzeba było przezwyciężyć, aby wdrożyć tak wielką masę ludzką do zegarmistrzowskiej precyzji równoczesnego ruchu. (Zauważmy, że pokazy odrzutowców – zjawisko bardzo podobne w swoich funkcjach – mogą się obejść mniejszą liczbą

„składników”, gdyż stopień trudności w manewrowaniu maszyną jest nieporównanie większy: już kilka odrzutowców, formujących w locie na przykład zarys godła państwowego, wystarczy, aby wywołać w widzu podziw dla maestrii pilotów).

Wspomniana przed chwilą prosta zależność między efektywnością pokazu a liczbą jego uczestników ma ponadto swoje źródło w pewnych sensach, które niesie w sobie już samo przeciwstawienie części i całości. Znak jest całością; jednostka ludzka, która stanowi element tego znaku, funkcjonuje jako coś w rodzaju *pars pro toto*, nie tylko współtworzy pewne znaczenie, ale sama s t a j e s i ę tym znaczeniem, ideą zawartą w haśle czy obrazie. Z drugiej strony jednak, im bardziej całość przerasta swym ogromem każdą z części składowych, tym wyraźniej objawia się idea podporządkowania; w tym sensie określony obraz czy hasło skomponowane z sylwetek kilkunastu ludzi będzie miało mniejszą wagę retoryczną niż ten sam znak składający się z kilkuset osób, w tym ostatnim przypadku bowiem jednostka jest mniej samoistna, bardziej uzależniona od całości, w której skład wchodzi.

W tym momencie musimy jednak przekroczyć granicę płyty stadionu i rzucić okiem na trybuny. Najbardziej interesujące w stadionowych pokazach jest bowiem ich oparcie na pewnej podstawowej a świadomie zakładanej antytezie. Co jest antytezą zorganizowanej masy ludzkiej? Oczywiście, tłum: również gromada ludzi, ale kierująca się raczej zasadą dezorganizacji, przypadkowości, chaosu. W tym sensie niezbędnym składnikiem pokazu jest również tłum usadowiony na trybunach, tłum, który każdym swoim aspektem – różnorodnością strojów, niejednolitością zachowania, przypadkowością każdego gestu, spontanicznością reakcji – kontrastuje z cechami zespołu produkującego się na murawie stadionu. Tłum na trybunach nie jest więc tylko adresatem widowiska, ale w jakimś sensie również jego aktywnym – choć także zaprogramowanym... – współuczestnikiem: dopiero na jego tle widoczny jest stopień zorganizowania, jaki może osiągnąć masa ludzka (podobnie jak w defiladach wojskowych, również

wykorzystujących kontrast między geometrycznym szykiem maszerujących szeregów a bezładną spontanicznością w szpalerze widzów).

Znamienne jednak, że istnieją próby przełamania tego antytetycznego układu; chwiejna równowaga chaosu i rygoru zostaje zastąpiona dominacją tego ostatniego, i to po obu stronach „rampy": i gimnastycy, i rzekomi widzowie na trybunach (niebędący już właściwie w ogóle odbiorcami, ale pełnoprawnymi aktorami widowiska) zostają po równi wprzęgnięci w rytmiczny porządek gestu i ruchu. Myślę tu o tym typie pokazów, jaki przekazują nam filmowe relacje z uroczystości państwowych w maoistowskich Chinach. Tutaj zorganizowany jest cały stadion (na przykład gimnastycy wykonują ewolucje, a widzowie na komendę manewrują barwnymi chustkami czy tarczami, tworząc z nich gigantyczne a zdumiewająco precyzyjne i skomplikowane „obrazy"), odbiorca jest więc w rzeczy samej usytuowany p o z a stadionem. Trzeba zdać sobie sprawę, że te dwa widowiska to dwie ideologie. Pokaz oparty na antytezie bezładu i rygoru, tłumu i zorganizowanej masy ludzkiej zdaje się mówić: „akceptujemy taki model społeczności, który, zezwalając na indywidualną swobodę w sprawach drobnych, potrafi doprowadzić do zjednoczenia i współdziałania w sprawach wielkich"; natomiast pokaz ogarniający cały stadion wyraża raczej ideę społeczności zorganizowanej totalnie, podporządkowanej nadrzędnym rygorom całkowicie i bezwyjątkowo.

Mikrofon

Przypuszczam, że nie ma w Polsce człowieka, który przy oglądaniu któregoś z rzędu festiwalu piosenki czy innej estradowej imprezy nie zdałby sobie w końcu sprawy, że ma do czynienia z czymś w rodzaju rytuału. Wrażenie to musi się narzucić prędzej czy później. Estradowy, a już na pewno piosenkarski *show* jest widowiskiem zrytualizowanym pod każdym względem, każdy jego składnik jest znakiem o określonym znaczeniu i uschematyzowanych regułach odczytywania tego znaczenia. Nawet pozornie niewinne, pełniące niby to wyłącznie użytkową funkcję gesty, zachowania czy przedmioty dalekie są od spontaniczności czy przypadkowości. Sam fakt, że uczestniczą w widowisku, nadaje im – jak dotknięcie króla Midasa, obracające każdy przedmiot w złoto – znaczeniotwórczą potencję.

Chyba najlepszym przykładem może tu być przedmiot tak niepozorny jak mikrofon. Z pozoru jego funkcja jest czysto użytkowa, mikrofon nie jest znakiem, który komunikowałby cokolwiek poza tym, że po prostu j e s t i że służy określonym praktycznym celom, podobnie jak na przykład oświetlający estradę reflektor czy krzesło, na którym stawia stopę wykonawca akompaniujący sobie na gitarze. Przedmioty takie są jednak składnikami widowiska, uczestniczą w nim. Trzeba więc coś z nimi zrobić, aby straciły swoją semantyczną neutralność, aby włączyły się w zespół estradowych z n a k ó w. Reflektor można byłoby przecież zamaskować czy ukryć za kulisami; z krzesła można byłoby zrezygnować i zawiesić gitarę na szyi wykonawcy; techniczne możliwości elektroniki stoją na tyle wysoko, że również i mikrofon można byłoby jakoś zamaskować czy oddalić z pola widzenia (przynajmniej w wypadku transmisji telewizyjnej). Jeśli twórcy widowiska – scenograf, reżyser, wykonawca itd. – z rozwiązań tych rezygnują, to dlatego, że widzą możliwości zaprzęgnięcia tych

wszystkich przedmiotów do semantycznej pracy. „Nagi”, niczym niezamaskowany reflektor ustawiony na estradzie konotuje atmosferę „roboczą”, atmosferę „spontaniczności” czy „improwizacji”; swobodne postawienie stopy na krześle jest znakiem pewnej „nonszalancji” wykonawcy, manifestuje niechęć do salonowych manier (charakterystyczne, że zachowują się tak przede wszystkim wykonawcy tzw. folk-songu); mikrofon wreszcie... Ale tu sprawa jest bardziej złożona.

Zacznijmy od tego, że obecności mikrofonu w widowisku (podkreślam, widowisku estradowym; transmisja ze studia telewizyjnego ma oczywiście inną specyfikę) również nikt nie stara się tuszować; przeciwnie, można by odnieść wrażenie, że obecność ta jest celowo podkreślana. Podkreślana jest przez scenografa (umiejscowienie mikrofonu w widocznym punkcie, najczęściej w centrum estrady, nawet sam wygląd mikrofonu i jego oświetlenie), przez reżysera (zrytualizowane sposoby „wejścia” wokalisty i zbliżenia się do mikrofonu), przez wokalistę (charakterystyczne metody postępowania z mikrofonem, o których szerzej za chwilę), ba, nawet przez pana, który przed każdym kolejnym numerem programu reguluje wysokość mikrofonu odpowiednio do wzrostu solisty... Można by wręcz powiedzieć, że cały *show* k o n c e n t r u j e się wokół mikrofonu, i byłoby to chyba najbardziej odpowiednie wyrażenie. Mikrofon jest bowiem istotnie c e n t r u m przestrzeni estradowej, choć niekoniecznie w ściśle geometrycznym sensie; powiedzmy raczej, że organizuje on całą tę przestrzeń (przez którą rozumiem i estradę, i widownię) wokół pewnego ośrodka, pewnego wyróżnionego punktu.

Można by, idąc dalej tą drogą i przyjmując, że w ramach przestrzeni estradowej mikrofon jest jak gdyby „tymczasowym środkiem świata”, odwołać się nawet i do Eliadego czy Junga z ich rozważaniami o „symbolice środka”. Interpretacja psychoanalityczno-religioznawcza jest jednak tutaj tylko jedną z kilku możliwości. Trafniej byłoby chyba wskazać na ogólniejszą tęsknotę do symetrii i koncentrycznego układu,

którą takie rozwiązanie przestrzeni estradowej zaspokaja. Zwróćmy poza tym uwagę na fakt bodaj najważniejszy: symetria polega tu również na tym, że ów „środek świata", jakim jest mikrofon, stanowi zarazem punkt styczny dwu zasadniczych obszarów tego świata – estrady i widowni. Punkt styczny w dwojakim rozumieniu. Przede wszystkim „przestrzennym": mikrofon jest tym punktem, do którego zmierza wykonawca w czasie swojego *entrée* i do którego kierują się spojrzenia widowni; punktem więc, w którym świat estrady i świat widowni niejako zbiegają się i ogniskują. Ale mówiąc o punkcie stycznym, mam na myśli również zetknięcie się tych dwu światów w sensie bardziej abstrakcyjnym: w sensie komunikacyjnego kontaktu. To mikrofon jest przecież owym „kanałem" czy pośrednikiem, dzięki któremu głos wykonawcy może być w zwielokrotnieniu odbierany przez widownię. W tym sensie mikrofon organizuje nie tylko przestrzeń widowiska, ale i jego wewnętrzną aksjologię: wskazuje to, co w widowisku jest najważniejszym celem, a mianowicie porozumienie między wykonawcą a widownią.

Łatwo byłoby zaatakować to twierdzenie: „porozumienie" jest bowiem w pewnym sensie jednostronne, ów mikrofonowy przekaźnik działa wszak „w jedną stronę", od wykonawcy ku publiczności. Ale tak jest tylko w czysto technicznym sensie; proces kreowania sensów nie ma zaś nieraz nic wspólnego z techniką i zdrowym rozsądkiem. Tak jest i w naszym przypadku: zwróćmy uwagę, że o ile mikrofon jest dla widowni swoistą „synekdochą wykonawcy", o tyle i dla wykonawcy mikrofon jest „synekdochą widowni", jej częścią, która jest w stanie zastąpić całość. Nie mogąc przelać swych uczuć bezpośrednio na widownię, wykonawca obdarza nimi mikrofon; jakoż obserwujemy nieraz całe mniej lub bardziej pomysłowe i sprawne koncerty mimiczno-gestykulacyjne, w czasie których niewinny mikrofon staje się dla wokalisty obiektem tkliwości, uniesienia czy oburzenia (to ostatnie na przykład w wypadku protest-songów...). Co więcej, można byłoby wyróżnić dwa odrębne typy obchodzenia się z mikrofonem: „statyczny" i „dynamiczny". W pierwszym mikrofon jest nieruchomy, w drugim

natomiast wykonawca zdejmuje mikrofon ze statywu i w trakcie śpiewania trzyma go w ręce. Również i w tym wypadku decyzja ma charakter głęboko znaczący: pozostawienie mikrofonu w jego stałym miejscu lub wzięcie go do ręki determinowane jest wprawdzie przez kilka różnych czynników (na przykład piosenka o charakterze tanecznym wymaga od wykonawcy „dynamicznego" zachowania), ale najważniejszym z nich jest niewątpliwie wzgląd na osłabienie lub podtrzymanie kontaktu z widownią. „Statyczny" typ obchodzenia się z mikrofonem podkreśla jego nienaruszalną funkcję jako „środka świata" i zarazem uwydatnia pewną izolację wzajemną „świata widowni" i „świata wykonawcy". Na odwrót, typ „dynamiczny" powoduje rozchwianie przestrzennej organizacji widowiska, zakłócenie jego koncentrycznej symetrii, ale w zamian za to wzmacnia więź między wykonawcą a publicznością, podkreśla „kontaktywną" rolę mikrofonu (zwłaszcza gdy, jak to się dzieje w krańcowych wypadkach, wykonawca dosłownie „wchodzi w publiczność", wędrując z mikrofonem w ręku pomiędzy słuchaczami). Jakkolwiek by się z nim obchodzić, mikrofon okazuje się niezbywalnym elementem estradowego rytuału, przedmiotem, który dawno już przestał „po prostu być", zaczął natomiast z n a c z y ć.

Kapitan Grabowski w akcji

Polska powieść milicyjna[1] (bo takie określenie gatunkowe powinno się chyba na stałe wprowadzić, aby uniknąć podciągania pod wspólny mianownik „literatury kryminalnej” rzeczy tak różnych jak utwory Jerzego Edigeya i Joe Alexa) jest, jak wiadomo, obok powieści produkcyjnej jedyną chyba odmianą współczesnej literatury, która wręcz nie da się pomyśleć bez tzw. pozytywnego – i to nieskalanie pozytywnego – bohatera. Bohaterem tym jest, ma się rozumieć, oficer milicji. Interesuje mnie w tej chwili jedna tylko jego cecha: nazwisko. Jest to sprawa z pozoru drobna i nieważna, a przecież w gruncie rzeczy nader istotna: w momencie, gdy ma się poza sobą lekturę kilkudziesięciu powieści milicyjnych, zaczyna się dostrzegać, że pozorna przypadkowość doboru nazwisk bohaterów jest w istocie oparta na pewnym stałym „rozdzielniku”; że, podobnie jak w oświeceniowej komedii, określonemu typowi bohatera odpowiada zawsze określony typ nazwiska, niekoniecznie dosłownie „znaczącego”, ale zawsze uzupełniającego w jakiś sposób te cechy bohatera, które znamy z bezpośredniej jego charakterystyki.

Ciekawe przy tym, że badania statystyczne na ten temat – które już przeprowadzono – wnoszą do sprawy właściwie niewiele. Statystyka stwierdza bowiem jedynie częstość występowania tego czy innego typu nazwiska, nie jest natomiast w stanie powiązać go z innymi cechami jego nosiciela. Wiemy dzięki statystycznym wyliczeniom to, czego i tak się spodziewamy: że na przykład nazwiska powieściowych milicjantów są bez wyjątku rdzennie polskie albo że pod względem słowotwórczym reprezentują mniej więcej w równym stopniu typ „plebejski” (na -ak, -a i in.) oraz typ „inteligencko-szlachecki” (na -ski, -cki i -icz); nie wiemy natomiast, dlaczego ten akurat bohater został obdarzony tym, a nie innym nazwiskiem.

Na pytanie to można odpowiedzieć tylko wtedy, jeśli weźmie się pod uwagę, że bohater powieści milicyjnej jest wprawdzie zawsze bohaterem pozytywnym, ale jego „pozytywność” może wynikać z rozmaitych przesłanek. Wszystkie środki perswazji, jakie ma do dyspozycji utwór powieściowy, zostają w powieści milicyjnej użyte po to, aby odbiorca zaaprobował postać głównego bohatera, aby opatrzył jego postać i, co ważniejsze, jego postępowanie znakiem dodatnim (w przeciwieństwie do przestępcy, opatrywanego znakiem ujemnym bezwyjątkowo i bezwarunkowo). Ale wśród owych środków perswazji niektóre mogą odgrywać rolę centralną: jeśli zaaprobowanie bohatera literackiego odbywa się zazwyczaj – żeby użyć znanych terminów Morina – na drodze jednoczesnej identyfikacji i projekcji, w powieści milicyjnej często spotykamy zjawisko swoistego oddzielenia się od siebie obu tych mechanizmów odbioru; projekcja bądź identyfikacja mogą dominować.

W praktyce wygląda to w ten sposób, że powieść milicyjna oferuje nam albo kogoś w rodzaju Jamesa Bonda, albo kogoś w typie komisarza Maigreta (oczywiście, z zachowaniem wszelkich proporcji, a raczej dysproporcji). Zaczyna się już od obowiązkowej „charakterystyki zewnętrznej”:

> [Porucznik] był ubrany w dobrze skrojony garnitur. [...] Miał oliwkową cerę, czarne jak smoła włosy i duże, również czarne oczy. W tej ciemnej twarzy równe białe zęby błyskały w uśmiechu, jak ostrze obnażonego sztyletu. (K. Korkozowicz, *Będę zamordowana*)

> Sam wygląd [kapitana] jak gdyby przeznaczał go do składania urzędowych kondolencji. Długi nos ze smętnie opuszczonym ku dołowi koniuszkiem stanowił najwydatniejszy rys twarzy, przerzedzona, wypłowiała blond fryzura przypominała nastroszone piórka, małe, szare oczy pod brwiami wyrażającymi kształtem swoim nieustanne zdziwienie miały w sobie też coś ptasiego, nieporadnego w świecie skomplikowanych ludzkich problemów. (B. Gordon, *Błękitne szynszyle*)

Różnica jest chyba widoczna wyraźnie. Pierwszy cytat oferuje nam typ bohatera, który już pod względem zewnętrznym prezentuje się jako „wzór", niedościgły i – dosłownie – egzotyczny. Fragment drugi stanowi dokładne odwrócenie tego stanu rzeczy. Tutaj bohater ma być zaakceptowany nie ze względu na swą urodę, ale właśnie na jej defekty, nie z powodu swej tajemniczej egzotyczności, ale właśnie z uwagi na swą codzienność i zwykłość. Zauważmy, że oba te rozwiązania powstały z chęci, aby bohater powieści milicyjnej był jednocześnie pozytywny i nie „papierowy": zarówno egzotyka, jak i zwykłość mają „ubarwić" postać bohatera, przydać mu indywidualnych cech, stworzyć zeń pełnokrwistą kreację literacką.

I tu zaczyna się wielka rola nazwiska, jakim obdarzony zostaje powieściowy bohater. Polski James Bond w „dobrze skrojonym garniturze" i z zębami „jak ostrze obnażonego sztyletu" musi mieć nazwisko imponujące, egzotyczne i eleganckie; polski Maigret z „przerzedzoną fryzurą" i reumatyzmem musi się nazywać zwyczajnie, banalnie. Druga sytuacja jest – przynajmniej w ostatnich latach – częstsza, jako że powieść milicyjna wyraźnie faworyzuje ostatnio bohatera – szarego pracownika dochodzeniowego, którego niedościgle nudnym i antypatycznym wcieleniem pozostanie chyba na długo inspektor Olszak z powieści A. Zbycha *Bardzo dużo pajacyków*. Tu właśnie królują nazwiska w rodzaju Olszak, Grabowski, Świerczak, Krzyżewski, nazwiska pod każdym względem „prawdopodobne", nazwiska „szarych ludzi". Inaczej w powieściach, które nawiązują swą poetyką nie tyle do powieści produkcyjnej, ile do romansu z wyższych sfer albo opowieści awanturniczej: tutaj nazwisko głównego bohatera musi być rzadkie, a jednocześnie – w wyobrażeniu autora – eleganckie i „męskie": to z kolei przypadek takich nazwisk jak major Downar z powieści Zeydlera-Zborowskiego, kapitan Szczęsny Anny Kłodzińskiej czy osławiony prawzór tego typu bohatera – kapitan Gleb z pierwszych polskich powieści milicyjnych Andrzeja Piwowarczyka. Po nazwiskach ich poznacie.

Nawet niewinne i mało znaczące z pozoru nazwisko bohatera służy w powieści milicyjnej określonemu sterowaniu decyzjami odbiorcy: ma on z tego czy innego względu zaakceptować postać bohatera, a co za tym idzie – zaakceptować całe jego postępowanie i cały reprezentowany przezeń świat wartości. Właśnie ta skwapliwość w wykorzystywaniu każdego terenu, na którym można byłoby dodatkowo „upozytywnić" bohatera, powoduje, że detektyw w powieści milicyjnej nigdy nie będzie – choćby sobie tego autorzy najbardziej życzyli – pełnokrwistą kreacją literacką. Jego anemia wynikać będzie przy tym nie tyle z powodów takich jak w klasycznej powieści detektywistycznej, gdzie postaci ludzkie z założenia funkcjonowały jako pionki na szachownicy śledztwa, ile z wewnętrznej niemożliwości stworzenia dzieła, które byłoby jednocześnie dobrym utworem literackim i skutecznym przekazem perswazyjnym. Polska powieść milicyjna nie może być dobrą literaturą, gdyż zbyt usilnie i – trudno, użyjmy tego słowa – nachalnie próbuje przekonać odbiorcę, że jej pozytywny bohater ma zawsze rację; nie może zaś, z drugiej strony, przekonać o tym odbiorcy, ponieważ jako utwór literacki jest niespójna i nieprzekonująca. Oto błędne koło, w którym autorzy powieści milicyjnej obracają się od kilkunastu lat z niezmiennie dobrym samopoczuciem.

Jak słodko płakać na *Love Story*

Co znaczy sztuka filmowa, przekonałem się dopiero, gdy na seansie *Love Story* posłyszałem dwa rzędy za sobą już nie chlipanie – to donosiło się zewsząd – ale wręcz spazmy któregoś z widzów. Na ekranie Ali MacGraw umierała tak estetycznie, że wolałem się niedyskretnie obejrzeć: spazmowała pani koło trzydziestki. Jeszcze parę minut zbiorowego wycierania nosów i film się skończył; pani koło trzydziestki przepychała się do wyjścia, dosłownie promieniejąc. Dawno sobie tak nie użyła...

Dlaczego właściwie na *Love Story* tak przyjemnie się płacze? Chyba nie wystarczy odpowiedzieć, że tak samo płacze się na każdym melodramacie; prymitywne wyjaśnienia socjologiczne, które bezustannie powtarzają nasi krytycy filmowi (myślę tu przede wszystkim o tezie, jakoby sukces utworu wynikał z przesycenia współczesnego świata „seksem" i wynikającego stąd zapotrzebowania na model „romantycznej miłości" – rzeczywiście, nasze społeczeństwo ma seksu aż po dziurki w nosie...), również nie oddają całej prawdy. Fakt, że autorzy filmu utrafili w samo centrum powszechnych potrzeb, daje się natomiast wytłumaczyć w inny sposób. Świat *Love Story* jest mianowicie światem, który mimo najcięższych katastrof nigdy nie „wypada z formy" (żeby już, naśladując oczytaną bohaterkę filmu, zacytować Szekspira); wszelkie naruszenie istniejącego porządku rzeczy potrafi tu się w przedziwny sposób doskonale pogodzić z natychmiastowym powrotem do tego porządku. Dlatego to tak słodko jest płakać na *Love Story*: płacz ten nie jest bowiem podszyty jakimkolwiek niepokojem, który wytrąciłby nas z naszego dobrego samopoczucia.

Mówiąc o naruszeniu porządku rzeczy i powrocie do tego porządku, uogólniam oczywiście kilka różnych problemów. Chodzić więc może na

przykład o porządek estetyczny. Świat *Love Story* dzięki wszystkiemu, co składa się na język filmu – montażowi, zdjęciom, muzyce itd. – dąży do tego, aby być przede wszystkim światem ł a d n y m. W tej sytuacji dramatyczna katastrofa, jaką jest śmierć bohaterki, stanowiła szansę przełamania tego estetycznego porządku: wiadomo, że śmierć, agonia ładna raczej nie jest i nawet bez przesadnego naturalizmu można było osiągnąć tu efekt zakłócenia estetycznej normy. Ale *Love Story* nie miała być tragedią. Miała być melodramatem. Dlatego bohaterka zapada na białaczkę, a nie na raka (czy choćby na gruźlicę, jak Dama Kameliowa...), dzięki czemu nawet na łożu śmierci wygląda estetycznie i schludnie, zaś sama agonia obywa się bez rozmaitych nieprzyjemnych atrybutów.

Dalej, chodzić może również o porządek – proszę się nie śmiać – metafizyczny. Śmierć kogoś bliskiego, i to w tak młodym wieku, mogłaby w innym filmie – utrzymywanym w innej, niemelodramatycznej konwencji – skłonić i bohatera, i odbiorcę do pewnych refleksji na tematy, jak to się mówi, zasadnicze: na temat życia i śmierci, sensu ludzkiego bytowania na ziemi, roli ślepego przypadku i nieuchronności przeznaczenia itd., itd. Film rozwiązuje te zagadnienia w sposób genialnie prosty: metodą węzła gordyjskiego. Pomijam już fakt, że nie bez powodu para głównych bohaterów kilkakrotnie podkreśla swój ateizm, który nie tylko uwalnia ich od liturgicznych kłopotów przy ślubie (ona wywodzi się wszak z rodziny katolickiej, on – z protestanckiej), ale zwalnia również z wszelkich refleksji na temat boskiej sprawiedliwości, ładu tego świata itp. rozterek. Bardziej zdumiewające jest to, że w gruncie rzeczy ani umierająca bohaterka, ani nieszczęśliwy bohater nie mają pretensji do losu: jest, jak jest – zdają się mówić – skoro już nas to nieszczęście spotkało, to trzymajmy się dzielnie. W pewnym sensie wykracza to poza granice psychologicznego prawdopodobieństwa. Umierająca dwudziestoczteroletnia dziewczyna „trzyma się”, żeby nie zrobić przykrości mężowi; ten „trzyma się”, żeby nie zrobić jej przykrości; jej ojciec także się „trzyma”, żeby nie robić przykrości im obojgu; a wszyscy razem „trzymają się” również i po to,

żeby nie robić przykrości widzom. Desperackie wybuchy rozpaczy na ekranie sprawiłyby bowiem, że płakałoby się może rzęsiściej, ale nie tak przyjemnie. Bohater, który umie pogodzić się z losem, nie przyprawia nas o metafizyczny niepokój.

Dążenie do natychmiastowego rekonstruowania zakłóconego porządku widoczne jest wreszcie – i to może najwyraźniej – w samej fabule utworu. Czy *Love Story* jest – jak by się mogło na pierwszy rzut oka zdawać – filmem opartym na konflikcie? Sądzę, że jest wręcz przeciwnie. Konflikt, w jakiejkolwiek formie tu występuje, przeradza się zawsze – i to na ogół dość szybko – w zgodę i stabilizację; służy jak gdyby tylko uwydatnieniu faktu, że od niezgody i sporu zawsze lepsza jest harmonia. Początkowo szorstki i nieprzyjazny stosunek do siebie obojga młodych błyskawicznie przeobraża się w sympatię, a później w miłość; konfliktu między miłością a obowiązkami w ogóle nie ma, gdyż bohater kończy studia z wyróżnieniem; fakt ten pozwala mu uzyskać doskonałą posadę, a więc również kłopoty materialne nikną jak ręką odjął; jednocześnie konflikt najważniejszy – ojca z synem – staje się w ten sposób przynajmniej po części bezprzedmiotowy, gdyż syn z niesfornego buntownika staje się szanowanym adwokatem, za co tatuś mógłby go tylko pochwalić. Nawet śmierć bohaterki, pozornie burząca ład tego ustabilizowanego świata, w gruncie rzeczy go wzmacnia: możemy być pewni, że Oliver Barrett IV, jak ordynat Michorowski, po śmierci ukochanej powróci na łono rodziny.

Love Story, ta maszynka do wyciskania łez funkcjonująca tak doskonale i sprawnie (ja sam nie płakałem właściwie tylko z przypadkowych, osobistych względów: bohaterka wydawała mi się mianowicie tak wyjątkowo antypatyczna, że jej chorobę i śmierć przyjąłem, wstyd się przyznać, z rodzajem *Schadenfreude*), ma jedną wartość niezaprzeczalną: dydaktyczną. Uczy, że sentymentalizm[1] nigdy jeszcze nie zburzył Bastylii; że dążność do zachowania istniejącego stanu rzeczy jest jego właściwą naturą. Chyba że oprócz woreczków

łzowych w grę wchodzą również zwoje mózgowe: ale wtedy mamy już do czynienia z zasadniczo innym typem sztuki.

Głos ma szary człowiek

Telewizja, radio, prasa pełnią w społeczeństwie rolę na ogół jednoznacznie dyktatorską. Raczej narzucają swoje zdanie, niż je prezentują; raczej zmuszają do przyjęcia określonych postaw, niż łagodnie nakłaniają. I nie ma się czemu dziwić: autorytatywne przewodnictwo tkwi w samej naturze masowych środków przekazu. Ale postawa tego rodzaju lubi stroić się w demokratyczne pozory. Wydana „odgórnie" opinia ma dopiero wtedy wagę wyroku, gdy zasugeruje się wszystkim, że narodziła się w drodze wymiany poglądów z tzw. szarymi ludźmi. Toteż telewizja, radio czy prasa korzystają z każdej okazji, przy której mogą zamanifestować swoją „ścisłą więź z odbiorcą": listy od czytelników czy słuchaczy publikowane na honorowych miejscach lub przeprowadzane na każdy możliwy temat wywiady z „ludźmi z ulicy" służą właśnie temu, aby zademonstrować naocznie odbiorcom, że bez konsultacji z nimi nie wypowiada się żadnej opinii.

Nie twierdzę zresztą wcale, że tak nigdy nie jest; istnieją pisma czy programy radiowe lub telewizyjne, które swoją popularność i znaczenie zawdzięczają istotnie realnemu kontaktowi z odbiorcą i braniu jego opinii pod uwagę. Często jednak bywa tak, że sygnał „głos ma szary człowiek" jest sygnałem mylącym, świadomie wprowadzającym w błąd, pozoranckim. Zjawisko to daje znać o sobie szczególnie w przypadku owych wywiadów z „człowiekiem z ulicy", o których wspomniałem.

Myślę tu zwłaszcza o wywiadach radiowo-telewizyjnych, jako że właśnie w nich mamy do czynienia z tak wyraźnie b e z p o ś r e d n i m przytoczeniem czyjejś spontanicznie wypowiedzianej opinii: słyszymy czyjś autentyczny, pełen indywidualnych osobliwości fonetycznych i stylistycznych głos, widzimy sylwetkę konkretnego, tak, a nie inaczej odzianego obywatela, możemy naocznie (czy „nausznie") się przekonać, że jest to istotnie

„człowiek z ulicy”, zatrzymany przez reportera w czasie przechadzki czy wyrwany z codziennych zajęć i zmuszony do improwizowanej wypowiedzi na temat polityki zagranicznej państwa, problemu osobników długowłosych czy współczesnego malarstwa. Pozory!... W istocie spontaniczność jest tu przynajmniej częściowo organizowana, rzekomo przypadkowy dobór rozmówców wcale nie jest przypadkowy, a toku ich wypowiedzi bynajmniej nie reprodukuje się w stanie „naturalnym”, bez żadnych poprawek czy ingerencji.

Zacznijmy od tego, że już sam dobór indagowanych osób nie wynika ze zdania się na ślepy los, ale z przemyślanego działania. Reporter nie zatrzymuje przechodniów „jak leci”, ale w y ł a w i a z tłumu osobników, po których może się czegoś interesującego spodziewać; już w tej wstępnej fazie swojej pracy stara się skompletować zespół rozmówców, który w oczach odbiorcy stanowiłby miniaturowy przekrój społeczeństwa, mógłby reprezentować opinię publiczną. Jeśli więc taśma zanotowała już wypowiedzi siwowłosego staruszka, młodej kobiety z dzieckiem, mężczyzny w sile wieku o wyglądzie robotnika oraz starszej wiekiem urzędniczki, to idealnym rozmówcą następnym będzie młody osobnik w studenckiej czapce[1] i z książkami pod pachą. Wywiad powinien bowiem objąć zespół osób możliwie typowych (dla danej warstwy społecznej, grupy zawodowej, wieku itp.), ale zarazem wzajemnie zróżnicowanych, kontrastujących ze sobą: jeśli udaje się pogodzić ze sobą te dwa wymogi, iluzja „opinii publicznej” jest pełna.

Również w owej wstępnej fazie pracy, jaką jest nagrywanie wypowiedzi, pojawia się kolejne ograniczenie ich rzekomej spontaniczności i „improwizowanego” charakteru. Nie myślę tu nawet o sztuczkach, polegających na uprzednim wyreżyserowaniu wywiadu: na tym pozna się każdy średnio wyrobiony słuchacz czy telewidz, który z łatwością umie odróżnić wypowiedź przygotowaną wcześniej od improwizowanej. Idzie mi natomiast o to, że obywatel, któremu podstawia się pod nos mikrofon i znienacka zadaje jakieś pytanie, rzadko kiedy bywa w swojej wypowiedzi autentyczny i niezależny.

Zdaje sobie bowiem natychmiast sprawę, że jego głosu będą słuchały miliony; stara się więc „dobrze wypaść", odgaduje intencje zawarte w pytaniu, unika opinii i sądów skrajnych i trudnych do udowodnienia; jeśli nawet jest osobnikiem pod jakimś względem nieprzeciętnym, s t a r a s i ę b y ć p r z e c i ę t n y, bo wie, że tego się po nim oczekuje.

Ale to jeszcze nie wszystko. W następnej fazie pracy pojawia się bowiem problem montażu. Montażowa obróbka taśmy filmowej czy magnetofonowej umożliwia całkowite już zapanowanie nad zebranym materiałem i zorganizowanie go w myśl założonych z góry celów. Pojawia się przede wszystkim możliwość selekcji, wyeliminowania – nieraz w niezauważalny sposób – tych fragmentów wypowiedzi (czy tym bardziej całych wypowiedzi), które są w jakiś sposób niewygodne, „wychylają się", zamącają główną tezę całego wywiadu. Pojawia się również możliwość zmiany kolejności wypowiedzi, stworzenia celowego układu, w którym poszczególne opinie łączyłyby się w łańcuch logicznego wynikania, zakończony – w charakterze „podsumowania" – wypowiedzią najbliższą temu, co wywiad zamierzał zasugerować. Montaż umożliwia wszystko: bądźmy pewni, że w ostatecznym efekcie z szeregu najbardziej nawet przypadkowych i chaotycznych wypowiedzi powstanie precyzyjnie zorganizowany przekaz perswazyjny.

Oczywiście, aby zamaskować tę podskórną funkcję, realizatorzy wprowadzają zwykle rozmaite wtórne oznaki, mające umocnić odbiorcę w przekonaniu, że wywiad ma istotnie charakter najzupełniej spontaniczny i swobodny. W trakcie montażu pozostawia się na przykład przynajmniej jedną wypowiedź „niewydarzoną", dajmy na to kogoś, kto w gruncie rzeczy nie ma własnego zdania lub plecie głupstwa; coraz częściej regułą jest również pozostawianie rozmaitych zająknięć, momentów namysłu czy przejęzyczeń (które zwłaszcza w nagraniu radiowym bardzo łatwo byłoby wyeliminować). W gruncie rzeczy jednak wywiad z „człowiekiem z ulicy" niemal nigdy nie prezentuje

rzeczywistego głosu opinii publicznej; niemal zawsze natomiast przedstawia to, co chcieliby usłyszeć realizatorzy.

Western, czyli tragizm geometryczny

W znakomitym filmie *Hombre* jest scena końcowa, w której skupia się jak w soczewce cała istota westernu. Jest pozytywny bohater, jest łotr i jest ofiara; wszystko zależy od tego, czy bohaterowi uda się zastrzelić łotra, który za chwilę znajdzie się na muszce. Ale gdy bohater przykłada broń do ramienia, na linii strzału pojawia się ofiara (w dodatku kobieta, w dodatku zmaltretowana). Tor jej nieznośnie powolnej wędrówki przecina się z torem pocisku, który za chwilę ma zostać wystrzelony; gdy w końcu kobieta schodzi z linii strzału, łotr zdążył już umknąć.

Nieważne, że skończyło się tak, a nie inaczej; że zamiast stereotypowego zwycięstwa sprawiedliwości mamy rozczarowanie. Antywestern – jak każde „nie", mające w sobie coś z tego „tak", któremu zaprzecza – jest bowiem tylko negatywem westernu i na jego przykładzie można równie dobrze zaobserwować cechy szczególne gatunku. Scena, którą opisałem, to nie tylko klasyczny sposób potęgowania napięcia w filmie: to skondensowany wyraz estetyki westernu, więcej – jego filozofii.

Western nie tyle bowiem dąży do uproszczenia – jak zwykło się sądzić – ile do swoistego „wyczyszczenia" sytuacji dramatycznych, na jakich się opiera. Czarno-białe przeciwstawienie charakterów nie jest jeszcze czymś typowo westernowym. Specyficzne dla tego gatunku jest natomiast konstruowanie ascetycznie „czystych" sytuacji, w których charaktery owe mogą się ujawnić. Wszystko, cokolwiek w filmie takim się pojawi, dąży do tego, aby zredukować się w końcowym obrachunku do nieuchronnego zderzenia dwu podstawowych konieczności, konieczności jednak nie metafizycznych i nawet nie moralnych, ale materialnych, „życiowych", przestrzenno-czasowych. Wiadomo, że dyliżans musi przybyć do miasteczka X, ale może przejeżdżać tylko tą jedną drogą, przy której czatują bandyci; wiadomo, że szeryf wyciąga

rewolwer o ułamek sekundy później niż złoczyńca, ale musi go unieszkodliwić, aby samemu nie zginąć; są to wszystko nie tyle starcia dwu równorzędnych racji, pomiędzy którymi nie może zaistnieć ugoda (do tego, jak wiadomo, sprowadza się klasyczna definicja tragizmu), ile po prostu starcia dwu równie bezwzględnych fizykalnych konieczności. Im western lepszy w swoim rodzaju, im bardziej „westernowy" (i „filmowy"), tym usilniej stara się odmetafizycznić swoją koncepcję tragizmu i przełożyć ją na język porażających w swej naturalnej oczywistości stosunków czasowych czy przestrzennych. Wszystko sprowadza się, jak w matematycznej formule, do owych nieubłaganie zmierzających ku cyfrze 12 wskazówek zegara (*W samo południe*) czy tego przecięcia dwu linii prostych, które w *Hombre* uniemożliwia bohaterowi rozprawienie się z łajdakiem. Tragizm zostaje przetłumaczony na geometrię.

Co jednak umożliwia powstanie tego zjawiska i jego rozpowszechnienie na cały westernowy gatunek? Oczywiście, można znaleźć najprostszą odpowiedź: poziom intelektualny bohaterów „końskiej opery" z natury rzeczy nie jest na tyle wysoki, aby pozwalało im to na prowadzenie metafizyczno-moralnych dysput w stylu bohaterów Racine'a; na Dzikim Zachodzie istotnie celny strzał był argumentem najczęściej stosowanym. Zwróćmy jednak uwagę na sprawę nierównie ważniejszą z punktu widzenia estetyki. Oto świat westernu jest światem, w którym do minimum ograniczone zostaje działanie przypadku; a dzieje się to dzięki całej masie konwencjonalnych, umownych (tj. stanowiących niepisane prawo wewnątrz filmowego świata i niepisaną umowę twórców filmu z odbiorcą) ograniczeń. Aby możliwa była sytuacja z *Hombre*, aby wyzwoliło się przy jej odbiorze maksymalne napięcie i poczucie nierozwiązywalności sytuacji, odbiorca musi być stuprocentowo pewien, że pozytywny bohater (nawet tak niejednoznacznie pozytywny jak bohater *Hombre*) nigdy w życiu nie strzeli do kobiety. Aby możliwa była sytuacja organizująca fabułę *W samo południe*, widz musi być pewien, że pozytywny szeryf nie może stchórzyć i uciec z miasta przed bandytami (chwilowe wahania bohatera

wcale tu naszej pewności nie osłabiają). Aby możliwe były setki innych, bardziej stereotypowych sytuacji, odbiorca musi przyjąć cały kodeks honorowy świata westernu, musi wiedzieć, że pozytywny bohater nie strzeli w plecy przeciwnika, nie zaatakuje bez ostrzeżenia, nie będzie narażał niewinnych świadków pojedynku itd. Zauważmy, że każdy antywestern, wprowadzając z reguły postać dla westernu nietypową, bo bohatera niejednoznacznego od strony moralnej i nie zawsze stosującego się do wymogów owego kodeksu, z pozoru obala konwencję, ale w gruncie rzeczy potwierdza tylko jej żywotność: dopiero bowiem na tle znanej wszystkim tradycji – tego rodzaju przedsięwzięcia są w stanie uwydatnić swój polemiczny wobec konwencji charakter.

Obserwujemy więc zadziwiające zjawisko: cały potężny gatunek filmowy został oparty na zasadzie błędnego koła. Specyficzny, westernowy „tragizm” jest możliwy tylko dzięki skrajnej konwencjonalizacji przedstawionego świata i dzięki niemal całkowitemu wyrugowaniu zeń udziału przypadku; taki świat jednak, w którym działania ludzi są w pewnym sensie od nich niezależne, w którym wszystko toczy się niejako własnym rozpędem, w którym bezwyjściowe starcie dwu postaw moralnych zostaje przełożone na język prostych układów czasowo-przestrzennych – świat taki w gruncie rzeczy obcy jest wszelkiemu tragizmowi. Tragizm jest bowiem niemożliwy w sytuacji, gdy bohater sprowadzony jest do roli marionetki, na tyle posłusznej konwencjonalnym nakazom zachowań, że jego działanie zawsze da się przewidzieć. W ostatecznym efekcie gatunek, który w swoich pierwotnych założeniach miał być wiernym odbiciem życia pewnej zbiorowości w określonym miejscu i czasie, w swojej klasycznej postaci ma z rzeczywistym tragizmem ludzkich losów tyleż wspólnego, co powieść produkcyjna z prawdziwą pracą, a powieść detektywistyczna – z prawdziwą zbrodnią.

Oblicz punkty, a dowiesz się, kim jesteś

Słowo „psychozabawa” wymyślił i spopularyzował oczywiście „Przekrój”, co jest faktem nie bez znaczenia. Tygodnik ten lansował bowiem przez długie lata – zanim jeszcze kompletnie się nie wyjałowił pod obecną redakcją[1] – interesujący i rzadki na naszym gruncie typ żurnalistyki, która próbuje przełamać bierność czytelnika prasy, wciągnąć go do współuczestnictwa, wzajemnej zażyłości i partnerstwa. O rozmaitych metodach nawiązywania tego rodzaju kontaktu z odbiorcą, inaczej mówiąc – o charakterystycznym s t y l u „Przekroju”, warto byłoby zresztą powiedzieć parę słów przy innej okazji. Tymczasem powiem tylko, że psychozabawę wprowadził „Przekrój” (zapożyczając się, rzecz jasna, u zachodnich pism ilustrowanych) jako zjawisko, które w tym właśnie stylu żurnalistyki idealnie się mieściło.

Na czym bowiem polega psychozabawa i jaka jest jej funkcja w popularnym magazynie ilustrowanym? Na ogół pismo takie zwraca się do czytelnika – jak każdy wytwór kultury masowej – jako do niezindywidualizowanego składnika masy; to pierwsza jego cecha. Po drugie, zwraca się do odbiorcy w zasadzie jako do biernego obiektu, którego zadaniem jest tylko percypować podsuwane mu treści, bądź nawet bezwolnie poddawać się jakimś (reklamowym, propagandowym itp.) nakazom. To drugie ograniczenie próbują przełamać takie działy pisma, jak rozrywki umysłowe czy listy do redakcji: w ich wypadku odbiorca jest bądź skłaniany do pewnej aktywności, bądź nawet daje jej bezpośrednio wyraz. Psychozabawa ma w tym względzie wszelkie atuty rozrywki umysłowej, ponadto zaś stara się pokonać również pierwsze ze wspomnianych podstawowych ograniczeń: zwracając się do odbiorcy, jest w stanie (przynajmniej z pozoru) p o w i e d z i e ć m u c o ś o n i m s a m y m, nie o „czytelniku w ogóle”, a o konkretnym panu X.Y. Choć może się to wydawać dziwne,

psychozabawie przyświeca starożytna maksyma „Gnothi seauton”; i podobnie jak w delfickiej świątyni czy – współcześnie – u wróżki, droga do „poznania siebie samego” otoczona jest aurą magii, zagadki, tajemnicy... ale jednocześnie tajemnicy ł a t w o d o s t ę p n e j. Udaj się do Delf, a poznasz samego siebie. Zapłać wróżce stosowne honorarium, a poznasz samego siebie. Odpowiedz na dziesięć pytań i oblicz punkty, a poznasz samego siebie. Jak widać, psychozabawa jest formą samopoznania z pewnością najtańszą i najmniej uciążliwą.

To zresztą tylko pierwsze ze złudzeń, jakie rozrywka ta oferuje czytelnikowi – złudzenie, że można tak łatwo rozwikłać zagadkę, jaką się jest dla siebie samego, że odpowiadając „tak” lub „nie” na kilka pytań, można się dowiedzieć czegoś pewnego o własnej osobowości. Ma się rozumieć, już w samej nazwie kryje się tu ostrzeżenie: „pamiętajcie, że to tylko zabawa”. Ale sam fakt, że to ostrzeżenie wydawało się potrzebne, świadczy, jak wielka jest przyciągająca siła takiego złudzenia. Myślę, że nie każdy czytelnik pism ilustrowanych zdaje sobie sprawę, iż jest to właśnie tylko złudzenie. Nie każdy chyba dostrzega, że psychozabawa z samej swojej zasady nie objawia odbiorcy żadnej wiedzy, której już przedtem nie posiadał! Psychozabawa opiera się bowiem w gruncie rzeczy na zasadzie tautologii; jeśli jej tematem jest na przykład „Czy jesteś popędliwy?”, pytania są tak formułowane, że wyliczają po prostu możliwe reakcje, będące dość przejrzystym objawem większej czy mniejszej popędliwości („Co robisz, gdy telewizja transmituje mecz, który twoja drużyna przegrywa? Rozbijasz telewizor – 10 pkt., wyłączasz telewizor – 5 pkt., klniesz – 3 pkt., popijasz herbatę – 1 pkt.” itd.). „Psychologia”, jak widać, nieskomplikowana; zasada tautologii może być mniej lub bardziej zakamuflowana, ale cała „magia” poznawania samego siebie polega tu tylko na zaskakującym jak mechaniczna zabawka zjawisku przeliczania na punkty własnej osobowości.

Co zresztą jest również złudzeniem. Powiedziałem, że psychozabawa jest z pozoru jednym z niewielu żurnalistycznych sposobów

nawiązywania kontaktu z czytelnikiem, które są w stanie powiedzieć mu coś o nim samym jako o konkretnej jednostce. Z pozoru: w praktyce bowiem odbiorca zostaje tu tylko zaszeregowany do którejś z bardzo ogólnie nazwanych i pojemnych „szufladek" charakterologicznych. Od 0 do 20 punktów: jesteś samodzielny i aktywny życiowo, ale masz skłonność do egocentryzmu. Od 40 do 60 punktów: jesteś niesamodzielny, bierny itd., ale za to interesują cię inni ludzie. Od 20 do 40: masz charakter pośredni. Wszelkie podziały, rozgraniczenia, ustalenia ilości punktów, od których zaczyna się charakter taki a taki, są tu mniejsza że arbitralne: to w końcu, jak się nas zapewnia, tylko zabawa – ale niesłychanie ogólnikowe. Odbiorca łudzący się, że dowie się czegoś o sobie jako o kimś konkretnym i niepowtarzalnym, zostaje automatycznie włączony w szerszą klasę ludzi, upodobniony do nich, do wszystkich tych, którzy mieszczą się w przedziale 10–20 czy 20–30 punktów. Staje się na powrót bezimiennym składnikiem masy.

Jakże zdegradowało się dziś delfickie wezwanie. „Poznaj samego siebie" dla człowieka starożytnego – dla Edypa na przykład – czy dla bohatera literatury późniejszych wieków oznaczało uzyskanie świadomości tragicznej, objawienie nierozwiązywalnych sprzeczności życia, zburzenie przekonań o porządku istniejącym w zewnętrznym i wewnętrznym świecie człowieka. „Poznaj samego siebie" dla czytelnika pism ilustrowanych oznacza wezwanie do zabawy, która uspokaja człowieka, niwelując wszelkie indywidualne odrębności jego charakteru i nie objawiając mu niczego zaskakująco nieprzeczuwanego.

PKF

Któregoś styczniowego popołudnia, przed laty, wybrałem się do kina, aby obejrzeć pierwszą w nowym roku kronikę filmową. (Bywało tak jeszcze wówczas, że szło się do kina bardziej na kronikę niż na film). Czasy były bogate w wydarzenia, toteż można było się spodziewać, że znajdą one odbicie na ekranie. Tymczasem na tym ostatnim królowały rzeczy dziwne i niespodziewane: widoczki wielbłądów z Arabii Saudyjskiej i tym podobne rodzajowe obrazki. Rozpoczynała się nowa era w dziejach Polskiej Kroniki Filmowej.

Era – powiedzmy sobie szczerze – impasu. Oczywiście, łatwo byłoby wytłumaczyć wszystko przyczynami zewnętrznymi, zmianą składu redakcji, śmiercią wieloletniego lektora W. Kmicika, bez którego głosu Kronika nie jest już tym samym, itd. Niektórzy próbują usprawiedliwić ten nagły upadek innym jeszcze motywem: Kronika musiała ustąpić przed telewizją, informującą o aktualnych wydarzeniach z natury rzeczy szybciej i obszerniej, i stąd tak mało w niej aktualności i materiałów interwencyjnych. To fakt, że na całym świecie telewizja wypiera kroniki filmowe, wydaje mi się jednak, że przyczyny leżą głębiej, w upadku PKF skłonny byłbym dopatrywać się poważniejszych symptomów.

Za swoich najlepszych czasów Kronika była bowiem ośrodkiem ambicji i inteligencji. Pobudzała do myślenia, drażniła zmysł ironii i krytycyzmu, operowała chętnie skrótem pojęciowym i cienkim dowcipem; w podawaniu informacji preferowała raczej środki filmowe, z natury rzeczy pozostawiające widzowi większy margines samodzielnej interpretacji, natomiast komentarze słowne PKF z owych czasów będą kiedyś – w jakiejś szkole XXI wieku, gdzie nauka o filmie zajmie wreszcie należne miejsce – służyć obok pism Cezara jako wzór oszczędności, zwięzłości i maksymalnej koncentracji słownej energii. Nie trzeba być nawet kinomanem, aby pamiętać, jak jeszcze parę lat

temu czekało się na każdą kolejną Kronikę. Bywały, rzecz jasna, lepsze lub gorsze, ale autorzy PKF zawsze traktowali swego odbiorcę jako równorzędnego partnera.

W porównaniu z tym okresem wzlotu obecny upadek polega chyba na trzech zjawiskach. Pierwsze to załamanie się technicznej perfekcji PKF. Gubi się gdzieś tempo, słynna precyzja montażu nie jest tak konsekwentna, komentarz słowny stał się rozlazły i nieporadny, a czasem (jak zwłaszcza w wypadku komentarzy pióra J. Ambroziewicza) utrzymany jest w duchu najbanalniejszej dziennikarszczyzny. Zjawisko drugie w pewien sposób z tym się wiąże. Chodzi mianowicie o zasadniczą zmianę charakteru informacji. Być może kierując się niesłusznymi kompleksami niższości wobec telewizji (niesłusznymi, bo kino niweluje kilkudniowe opóźnienie informacji tym, że jego możliwości w zakresie plastyki zdjęć, montażu, komentarza itp. są znacznie większe), być może z innych powodów, zrezygnowano prawie całkowicie z bieżących informacji politycznych (zwłaszcza zagranicznych), związanych silnie z aktualnym momentem, z jakimś „teraz". Zamiast tego mamy coraz częściej obrazki rodzajowe, zresztą o różnym kalibrze – od budowy elektrowni atomowej po fotogeniczne widoczki kangurów w australijskim buszu – ale zawsze s t a t y c z n e (jeśli można mówić o swoistej statyczności obrazu filmowego), osadzone raczej w „zawsze" niż w „teraz"; chwilę bieżącą reprezentują co najwyżej relacje z uroczystości, wizyt dyplomatycznych i podpisywania protokołów. Dawniej oglądana co tydzień Kronika była podsumowaniem kolejnego tygodnia naszego życia, miała charakter właśnie d y n a m i c z n y, ściśle związany z czasem i jego upływem, co zresztą wyrażało się w jej charakterystycznej „poetyce" (tempo, montaż krótkich ujęć, dynamiczna muzyka itp.); nie pozwalała widzowi zapomnieć, że żyje w określonym momencie historycznym.

Nie pozwalała mu też zapomnieć, że żyje w świecie współczesnym, to znaczy: trudnym, skomplikowanym, pełnym napięć i konfliktów. I to jest chyba trzecia, najważniejsza zmiana na gorsze: Kronika

zrezygnowała od pewnego czasu z tego, co było w niej najcenniejsze, z krytycznego i demaskatorskiego spojrzenia na rzeczywistość (obojętne, czy szło o świat wielkiej polityki, czy o sprawy drobne a znamienne dla charakteru współczesnego społeczeństwa i jego problemów: przypominam sobie reportaż z działalności „trójek społecznych", sprawdzających po domach, czy przebywający na zwolnieniu pracownicy istotnie są chorzy; nie operując ani jednym słowem bezpośredniej oceny, Kronika z niesłychaną maestrią poddawała ten pomysł krytyce widza). Miejsce tego krytycyzmu zajął w ostatnich paru latach raczej optymizm. Dostrzega się jego obecność i w rzeczach pozornie przypadkowych: znakiem jest na przykład już głos lektora. Po śmierci W. Kmicika – którego dyskretnie ironiczny, inteligentny głos znakomicie przystawał do „poetyki" dawniejszej Kroniki – przez dłuższy czas eksperymentowano, wahając się pomiędzy różnymi typami głosu. Przez parę tygodni wydawało się, że wybór padnie na jednego ze spikerów telewizyjnych, obdarzonego głosem o podobnych walorach co Kmicik, choć może mniej dynamicznym, bardziej powściągliwym. Ostatecznie jednak dokonano innego wyboru, zgodnego z tym, co dzieje się w Kronice: pojawił się spiker o głosie, z którego wprost tryska chłopięcy optymizm i bezgraniczne zadowolenie ze świata. Jednocześnie pewnej zmianie uległ nawet i styl komentarzy: jeśli poprzednio dominującą tonacją była ironia, obecnie dokonało się przesunięcie w stronę pogodnego humoru, a nierzadko – humorku. Jednym słowem, w ciągu nader krótkiego okresu Kronika z pobudzającego do myślenia komentarza do naszego życia stała się serią obrazków. Zdaje się, że już niedługo większość z nas zacznie przychodzić do kina z dziesięciominutowym opóźnieniem[1].

Parodyści

Każde widowisko estradowe ma w sobie rodzaj cudzysłowu; jeśli potraktujemy je jako „tekst”, będziemy musieli dostrzec, że tekst ten przekazywany jest nie bezpośrednio, ale z towarzyszeniem pewnego zewnętrznego komentarza. Komentarzem takim jest, rzecz jasna, przede wszystkim postać konferansjera i jego zapowiedzi; ale funkcję komentowania, ujmowania estradowych popisów w niewidoczny cudzysłów pełni również występujący nieraz w widowisku parodysta.

Podobna z tego punktu widzenia, funkcja konferansjera i parodysty okaże się jednak dokładnie przeciwstawna, gdy spojrzymy na nią z innej strony. Komentarz konferansjera stanowi element wiążący widowisko w jedną całość i utwierdzający jego istnienie; natomiast prześmiewne popisy parodysty stanowią – tak by się przynajmniej z pozoru mogło wydawać – biegunowo przeciwny element destrukcji i rozkładu. Parodysta, można by sądzić, przedrzeźniając popularnych piosenkarzy czy aktorów, przedrzeźnia jednocześnie i wystawia na śmiech widza pewien typ kultury, a więc i to widowisko, w którym sam uczestniczy. Jeśli komentarz konferansjera skłania odbiorcę do aprobaty widowiska, „komentarz” parodysty powinien skłaniać raczej do negacji czy przynajmniej do krytycyzmu. Czy tak jest rzeczywiście?

Pomyślmy logicznie. Gdyby tak było, parodysta nie mógłby liczyć na akceptację i popularność tego samego rodzaju, jaką cieszy się na przykład naśladowany przez niego piosenkarz. Nie mógłby – co ważniejsze – liczyć na akceptację w tych samych kręgach odbiorczych; krytykując prześmiewnie pewien typ kultury, podawałby przecież w wątpliwość gust odbiorców, którzy tę kulturę aprobują, ustawiałby się więc w wyraźnej opozycji względem nich. Rzeczywistość, ma się rozumieć, przeczy tym abstrakcyjnym założeniom. W istocie rzeczy popularność parodysty – a przynajmniej wybitniejszych parodystów:

Gromnickiego, Rossa, Bychowskiego – bywa nie mniejsza niż piosenkarza, aktora estradowego czy konferansjera; oklaskuje ich na równi w ciągu jednego i tego samego widowiska jedna i ta sama publiczność. A więc nie negacja, szyderstwo i ironia, ale wzajemna zgoda i tożsamość parodiujących i parodiowanych? Wyczuwamy tu natychmiast pewną sprzeczność. Jak pogodzić ten stan rzeczy z tym wszystkim, co jest istotą parodii?

Każda parodia – powiadają teoretycy – posiada pewien wzorzec, określone zjawisko, które naśladuje, zaś na jej specyficzny stosunek do owego wzorca składają się jednocześnie trzy elementy. Identyfikacja. Odróżnianie. Negacja. Identyfikacja z wzorcem, naśladowanie przynajmniej niektórych jego wyróżniających cech, potrzebna jest po to, abyśmy w ogóle wiedzieli, do jakiego wzorca parodia się odnosi. Odróżnianie wprowadza element dystansu: daje do zrozumienia, że to, co mamy przed oczami, nie jest samym wzorcem, a tylko jego naśladowaniem. Negacja wreszcie – polegająca najczęściej na przesadnym, komicznym wyolbrzymieniu najbardziej wyrazistych cech wzorca – określa bliżej rodzaj tego dystansu: nadaje naśladowaniu charakter krytyczny, przesuwa punkt ciężkości raczej w stronę karykatury niż portretu (na nieobecności bądź obecności elementu negacji zasadza się różnica pomiędzy pastiszem a parodią). W estradowym popisie parodysty odnajdujemy oczywiście wszystkie te trzy elementy, i to widoczne jak na dłoni. Obserwując B. Gromnickiego parodiującego, powiedzmy, Marylę Rodowicz, rozpoznajemy przede wszystkim wzorzec parodii (dzięki umiejętnemu podchwyceniu przez parodystę cech głosowych i gestykulacyjnych piosenkarki: element identyfikacji); dalej, zdajemy sobie sprawę – co jest dość oczywiste – że mimo wszystko mamy przed sobą Gromnickiego, a nie Rodowicz (element odróżniania); i wreszcie, dostrzegamy w naśladownictwie cechy karykaturalne (element negacji).

Wszystko się zgadza. Ale pamiętajmy o jednej jeszcze prostej konieczności. Popisy estradowych parodystów należą do dziedziny

kultury masowej; chcą być rozumiane i właściwie przyjmowane przez publiczność o bardzo szerokim zasięgu. Podstawą tej akceptacji jest efekt komiczny, parodysta musi więc umieć rozśmieszyć w s z y s t k i c h. Jest to sztuka niewątpliwie krańcowo trudna i wydaje się, że istnieje jedna tylko stosunkowo pewna możliwość jej zadowalającego dokonania: wzorzec parodii musi być mianowicie k o n k r e t n y, ł a t w o r o z p o z n a w a l n y, j e d n o z n a c z n y, przywołany bez niedomówień i mglistej ogólnikowości. Parodysta nie będzie więc naśladował na przykład stylu sentymentalnego, przesłodzonego piosenkarstwa w o g ó l e, ale będzie naśladował na przykład Urszulę Sipińską (wykonując przy tym jakąś popularną piosenkę z jej repertuaru, co dodatkowo ukonkretnia przywołany wzorzec): dopiero w tym drugim przypadku pojawi się efekt komiczny dający się masowo zaakceptować.

Parodia estradowa nigdy zatem nie może się stać krytyką o szerszym zasięgu. Krytyką pewnego typu sztuki estradowej czy tym bardziej – pewnego typu kultury. (Są co prawda zjawiska, niesłychanie zresztą cenne, które przeczyłyby temu uogólnieniu: choćby telewizyjny *Gallux Show* czy niektóre skecze znakomitego „Salonu Niezależnych”; tyle że to już nie jest parodia w ścisłym sensie tego słowa, ile raczej *reductio ad absurdum* pewnych „poetyk” kultury masowej – poetyki widowiska estradowego, wywiadu telewizyjnego itp. – dokonywana przez wydobycie na jaw ich wewnętrznej absurdalności. Trudno zresztą powiedzieć, aby zjawiska te były masowo akceptowane: dowodem niechętne na ogół oceny recenzentów telewizyjnych, którzy w sprawach rozrywki starają się na ogół trzymać blisko gustu „przeciętnego odbiorcy”). Estradowy parodysta może potraktować swój wzorzec nawet najbardziej zjadliwie: zawsze jednak będzie to zjadliwość wobec konkretnej osoby, a nie wobec całego typu kultury, w ramach której tkwi przecież sam parodysta i przeciw prawom której nie może powstawać. Stąd też parodia estradowa zawsze będzie bliżej pamfletu, atakującego jednostki, niż satyry, atakującej światopoglądy i ideologie; woli się – parafrazując Krasickiego – z osób, nie z przywar natrząsać. Żeby jeszcze

inaczej to ująć: parodysta przypomina trochę cyrkowego klowna, który wywraca wprawdzie dekoracje i przeszkadza w akrobatycznych popisach, ale wraz z tym wywracaniem i przeszkadzaniem wpisany jest w porządek przedstawienia.

Szkic do portretu Jana Ciszewskiego

Kto to jest Jan Ciszewski, wiedzą doskonale nawet ludzie, którym Homer myli się z homarem; co nie powinno zresztą dziwić, bo w kształtowaniu świadomości współczesnego Polaka Jan Ciszewski odgrywa rolę niepomiernie ważniejszą niż Homer. Przypuszczam jednak, że nie każdy z wielbicieli tego sprawozdawcy sportowego potrafiłby skonstruować poprawną definicję zjawiska zwanego „Jan Ciszewski". Oto ona: Jan Ciszewski to człowiek w każdych okolicznościach mówiący nam właśnie te rzeczy, które pragnęlibyśmy usłyszeć.

Proszę zauważyć, że definicja ta odpowiada nie tylko na pytanie „kto to jest Jan Ciszewski?", ale również: „za co kochamy Jana Ciszewskiego?". Wbrew pozorom sprawozdawca sportowy osiąga prawdziwą popularność rzadko i z dużym trudem. Nawet wtedy, gdy – jak u nas – nie ma zbyt wielkiej konkurencji. Słucha go wprawdzie dobre kilkanaście milionów ludzi, ale im większa liczba słuchaczy, tym trudniej zdobyć sobie jej jednomyślne uznanie czy choćby sympatię. Potrzebna tu nie tylko stuprocentowa fachowość, znajomość danej dyscypliny sportu, szybki refleks i umiejętność improwizacji; gdyby sprawozdawca dysponował tymi tylko przymiotami, wystarczyłyby mu one jedynie na samą czynność informowania czy wyjaśniania, co dzieje się na boisku. Zbiorowość kibiców żąda od sprawozdawcy czegoś więcej: zdolności współprzeżywania. Widowisko sportowe wyzwala we wszystkich kibicach, od śmieciarza do profesora uniwersytetu, te same emocje, i w tym sensie ma wobec społeczeństwa funkcję integrującą. Ale czujemy się podwójnie pokrzepieni uczestnictwem w zbiorowej emocji, kiedy ktoś do tego powołany daje jej – w imieniu nas wszystkich – wyraz.

I w tym momencie Jan Ciszewski okazuje się niezastąpiony. Ciekawe, że właściwie pod każdym innym względem kibice – w każdym razie ci bardziej krytycznie nastawieni – mają do niego rozliczne pretensje. Ktoś więc zauważa, że Jan Ciszewski jest chwilami na bakier ze znajomością pewnych przepisów (krytykowano go parokrotnie za błędy merytoryczne w sprawozdaniach z meczów hokejowych); legendarne są jego lapsusy językowe, przytrafiające się oczywiście każdemu sprawozdawcy, ale w wykonaniu Ciszewskiego wręcz rozczulające (na przykład słynne „U Gadochy raził brak lewej nogi" albo westchnienie nadziei po przegranym meczu hokejowym: „Może i nad naszymi lodowiskami zaświeci cieplejsze słońce"), czy pewne stereotypy frazeologiczne, w zasadzie poprawne, ale używane tak często, że zaczynają już śmieszyć (swoją drogą nader interesującym zjawiskiem z dziedziny socjologii języka jest przesiąkanie tych metaforycznych powiedzonek bezpośrednio do języka kibiców, którzy używają ich już w skrótowej formie; jeśli na przykład na trybunach usłyszymy okrzyk „Jak bumerang!", musimy wiedzieć, że mamy do czynienia ze szczątkiem typowego zwrotu Ciszewskiego: „Piłka jak bumerang wraca na pole karne"). Wszelkie pretensje jednak milkną, gdy rozpoczyna się jakiś Wielki Mecz, mecz o Wielką Stawkę, mecz będący Sprawą Honoru i Kwestią Życia i Śmierci. Oto piłka mija o centymetry naszą bramkę i już Jan Ciszewski zemocjonowanym głosem zwierza nam się, że ciarki mu przeszły po plecach. Oto brutalny Anglik (Holender, Bułgar itd.) przewraca któregoś z Naszych Chłopców i już Jan Ciszewski wykrzykuje, że Anglicy (Holendrzy, Bułgarzy itd.) grają za ostro. Oto któryś z Naszych Chłopców przewraca Anglika (Holendra itd.), a Jan Ciszewski stwierdza, że Nasi Chłopcy grają ostro, ale w ramach przepisów, bo taka jest nowoczesna piłka nożna, natomiast przeciwnik mógłby przestać wić się „na murawie", bo takie udawanie tylko przedłuża grę. Oto sędzia dyktuje rzut karny przeciwko nam, a w rozedrganym głosie Jana Ciszewskiego pobrzmiewają tony oburzenia wobec międzynarodowego spisku. Oto Nasi Chłopcy wygrywają Wielki Mecz i wołanie Jana Ciszewskiego „Proszę państwa,

POLSKA!!! POLSKA!!!” brzmi w naszych uszach jak *Te Deum*, *Warszawianka* i hymn narodowy śpiewane jednocześnie przez trzy chóry serafinów. I jak nie kochać Jana Ciszewskiego?

Jest on w podobnych sytuacjach naprawdę niezastąpiony i nie do podrobienia. Znamienne jest na przykład, że popularność innego gwiazdora sprawozdawców, Bohdana Tomaszewskiego, bierze się z zupełnie innego źródła. Mówiąc językiem Edgara Morina, należałoby powiedzieć, że w stosunku publiczności do Tomaszewskiego przeważa moment projekcji, w stosunku do Ciszewskiego – moment identyfikacji. Tomaszewski imponuje, Ciszewski jest jednym z nas. Pierwszy jest sprawozdawcą „arystokratycznym”, drugi – „plebejskim” (co zresztą wiąże się z charakterem dyscyplin sportu, które obu interesują; w pierwszym wypadku lekkoatletyka i tenis, w drugim – piłka nożna, hokej i żużel). Różnica widoczna jest nawet w sylwetce i sposobie ubierania się, nie mówiąc o typie głosu i stylu wypowiedzi. Jeśli w komentarzach Tomaszewskiego literacka metaforyka – jakkolwiek napuszona nieraz i przesadnie rozbudowana – nie razi, wydaje się czymś na swoim miejscu, o tyle w wydaniu Ciszewskiego sprawia wrażenie czegoś wyraźnie doczepionego i niezręcznego: ważna jest tu bowiem nie intelektualno-estetyczna refleksja, ale „naga” emocja.

I to emocja szczególnego rodzaju. Emocja właśnie zbiorowa, integrująca społeczność kibiców – ale integrująca, paradoksalnie, dzięki dokonaniu podziału: na „swoich” i „obcych”, Naszych Chłopców i przeciwników. Oczywiście, Jan Ciszewski zdaje sobie sprawę jako doświadczony komentator, że jego wypowiedź powinna spełniać również pewne przeciwstawne funkcje: nie tyle podniecać, ile mitygować namiętności kibiców, przynajmniej w tych sytuacjach, w których mogłyby one przejść w jawny szowinizm. W przypadku niekorzystnego dla nas orzeczenia sędziego na przykład rzadko kiedy mówi nasz sprawozdawca o spisku międzynarodowym i tym podobnych brzydkich rzeczach: na ogół zadowala się stwierdzeniem: „No cóż, sędzia widocznie widział lepiej”. Ileż jednak krwawej ironii pobrzmiewa

w tym zdaniu!... Tak, sport dawno przestał być zabawą dla estetów i pięknoduchów; stał się natomiast kanałem dla nieszkodliwego (czy jednak naprawdę tak całkiem nieszkodliwego?) wyładowywania emocji społeczeństwa, które potrzebuje przeciwnika i zwycięstwa (choćby „moralnego”) nad nim, aby utwierdzić się w swej spoistości i jedności duchowej. I dlatego to Jan Ciszewski, a nie Bohdan Tomaszewski, jest Homerem naszych czasów.

W stylu bojowym

„Nie ustają ataki zimy”, „Decydująca faza ofensywy buraczanej”, „Dozorcy w pogotowiu bojowym”, „Biblioteki gromadzkie przyczółkiem walki o upowszechnienie kultury”, „Kampania żniwna w toku” – to sformułowania prasowe, do których zdążyliśmy się już przyzwyczaić. Rozmaite „szturmy”, „oblężenia”, „batalie” atakują... przepraszam, uderzają w nas z gazetowych nagłówków tak często, że jesteśmy już na ten styl poniekąd znieczuleni. Kiedy tytuł prasowy informuje nas, że gdzieś tam toczy się „bitwa o wykonanie planu”, odbieramy to już nie jako militarną metaforę, ale jako pewną całostkę językową, nierozkładalną na czynniki pierwsze. Czasami tylko zdania typu „150 tysięcy mrożonych pocisków opuszcza codziennie Zakłady Mleczarskie” budzą ironiczne komentarze swoją, zbyt już absurdalną, nieprzystawalnością stylu do tematu (chodzi oczywiście o produkcję lodów „Bambino”). Na ogół zaś „styl bojowy” – właśnie dlatego, że tak rozpanoszony – stał się niemal niedostrzegalny: takie wyrażenia jak na przykład „kampania żniwna” weszły już do zasobu potocznych metafor używanych nawet w rozmowach.

Skąd się jednak bierze tak niebywała popularność owego stylu w środkach masowego przekazu? Owszem, faktem jest, że częstotliwość użycia militarnych metafor wzrasta przy takich tematach, które same niejako proszą się o potraktowanie w kategoriach walki, starcia dwu przeciwstawnych sił itp. Tak jest na przykład w dziennikarstwie sportowym: językoznawcy zwrócili już uwagę, że sama terminologia sportowa prowokuje militarne skojarzenia, które siłą rzeczy muszą bujnie rozkwitać w sprawozdaniach z meczów. Ileż tego choćby w terminologii piłkarskiej: napastnik, obrońca, atak, strzał, desant... Nic dziwnego, że dziełka piłkarskich sprawozdawców z reguły kwalifikują się do dziedziny literackiej batalistyki. Ale cóż ma wspólnego

z wojskiem i walką orężną produkcja lodów „Bambino” lub nawet tak odpowiedzialny front (przepraszam ponownie, bojowy styl jest jednak zaraźliwy) działania, jak sprzęt buraków?

Myślę, że trudno byłoby tłumaczyć to uniwersalną i ponadczasową tendencją środków masowego przekazu do usensacyjniania wszystkiego, o czym się pisze. Prawda, że tendencja taka istnieje i daje się zauważyć i u nas; ale atmosferę sensacji potrafią przecież o wiele skuteczniej wytwarzać inne, niekoniecznie „militarne” skojarzenia. Rzecz polega chyba na czymś innym. Pamiętamy bujny rozwój tzw. powieści produkcyjnej przed mniej więcej dwudziestu laty: wydaje mi się, że właśnie tutaj należałoby szukać stylistycznych antecedencji „bojowych” metafor. Powieść produkcyjna ujmowała swój zasadniczy temat – produkcję – właśnie w kategoriach walki, batalii, bitwy (charakterystyczny tytuł: *Kampania znaczy walka*). Czasy – wiadomo – były takie, że trudno było inaczej rzecz traktować: normalna, spokojna praca była rzadkim luksusem, potrzeby chwili zmuszały do propagowania pracy rozumianej jako heroiczny zryw, poświęcenie, wyzwanie rzucone wrogowi. Między innymi w tym leży przyczyna niepowodzeń przeważającej większości współczesnych tzw. powieści o pracy, które próbują mechanicznie przenieść ów heroiczno-bojowy etos produkcji w zupełnie odmienne przecież (zarówno pod względem technologicznym i społecznym) warunki dzisiejsze. Spadek powieści produkcyjnej w znacznie większej mierze wykorzystała jednak frazeologia publicystyczna. Stereotyp pracy jako walki przetrwał w niej nienaruszony po dziś dzień, a powszechność tego zjawiska każe dostrzegać w nim realizację określonych potrzeb.

Chodzi przede wszystkim o potrzebę u w z n i o ś l e n i a pracy. Sprzątanie śniegu z chodników staje się zajęciem równie ważnym, odpowiedzialnym i wzniosłym jak produkcja eksportowych obrabiarek, jeśli obydwa te rodzaje pracy gazetowy tytuł osadza na równych prawach w kontekście „batalii”, „frontu” czy „kampanii”. Jest w tym – niewątpliwie słuszna – dążność do docenienia i należnego uhonorowania

każdego rodzaju uczciwie wykonywanego zajęcia. Trudno jednak nie zauważyć, że odwrotną stroną medalu jest tu ogromna ilość możliwych spięć komicznych, wynikających z nadmiernego patosu w zastosowaniu do zjawisk codziennych bądź co bądź i przyziemnych. Podobne niebezpieczeństwo pojawia się w związku z inną podstawową funkcją „militarnej" frazeologii; mam na myśli potrzebę ukazywania pracy w kategoriach e t y c z n y c h. Jeśli praca jest walką, to udział w tej walce należy traktować jako heroiczne poświęcenie; brzmi to pięknie, ale nieco zawodzi w odniesieniu na przykład do dozorców domów, co do których wolelibyśmy, aby traktowali sprzątanie śniegu z chodników raczej jako normalny obowiązek niż jako bohaterski wyczyn. I odwrotnie: uchylanie się od wykonywania swoich obowiązków musiałoby być – idąc konsekwentnie tropem „militarnych" skojarzeń – traktowane jako coś w rodzaju zdrady, co może i przekona kogoś, ale chyba na krótką metę.

„Bojowy" styl pisania o pracy ma bowiem – poza tym, że w dzisiejszych warunkach technologicznych i społecznych razi jaskrawą anachronicznością – jedną, czysto utylitarną wadę. Jako środek propagandowej perswazji cechuje się mianowicie swoistą obosiecznością działania: z pozoru zachęca do pracy i podkreśla jej społeczno-etyczne walory, w gruncie rzeczy jednak ukazuje ją jako wydarzenie swoiście n i e c o d z i e n n e, jako jednorazowy wyskok społecznej energii, jako ofiarę i poświęcenie, których – logicznie rzecz biorąc – trudno wymagać na co dzień. Jeśli już o logice mowa: skoro praca jest walką, a walkę toczy się nie tylko w imię czegoś, ale i przeciw komuś, to konsekwentnie praca ukazywana jest przez „militarną" frazeologię również jako działanie p r z e c i w komuś (komu właściwie?). Wyznam, że wolę osobiście, gdy ktoś namawia mnie do pracy, wskazując na korzyści (materialne czy duchowe, o to mniejsza), jakie mogę z niej odnieść, aniżeli na fakt, że pracując, mogę komuś zrobić na złość.

W stylu intymnym

Współczesna semiotyka zdążyła nadać już sens niemal wszystkiemu i niemal wszystko opisać w kategoriach znaczącego „tekstu”: od reklamy proszku do szorowania aż po sposób wycierania nosa, od wypowiedzi tak skomplikowanej jak dzieło literackie aż po tak prostą jak skinięcie głową (które, jak wiadomo, w różnych kulturach oznaczać może „tak”, „nie” lub jeszcze coś innego). Nie dosyć tego: powstają odrębne dyscypliny badawcze, zajmujące się ustalaniem reguł znaczeniowych i kulturowych funkcji pewnych – choćby z pozoru najbardziej prostych i trywialnych w swej wymowie – „języków”. Do takich młodych dyscyplin należy m.in. tzw. proksemika, poświęcona badaniu „języka” przestrzeni, zwłaszcza – przestrzeni dzielącej mówiącego i słuchacza czy też dwu rozmówców. Wydawałoby się, że trudno o węższy i bardziej marginesowy przedmiot badań – a przecież proksemika zdołała już dokonać wielu obserwacji i ustaleń o sporej wadze społecznej. Pomijam tu takie, skądinąd również ciekawe, problemy, jak sprawa kulturowych różnic odległości pomiędzy rozmówcami, skomplikowana dodatkowo przez sytuację (intymną, towarzyską, oficjalną itp.), w jakiej się znajdują: upodobanie na przykład mieszkańca Azji do odległości bliższych, których wystrzega się Amerykanin, jest z pewnością obyczajową ciekawostką, ale bez większych konsekwencji. Proksemika okazuje się natomiast szczególnie pożyteczna wówczas, gdy bada pewien c e l o w y (a nie tylko przejęty na zasadzie obyczajowej tradycji) użytek, jaki w stosunkach społecznych można czynić z odległości między dwoma osobnikami czy też osobnikiem mówiącym a grupą słuchaczy. A więc na przykład wówczas, gdy porównuje gigantyczną przestrzeń dzielącą audytorium od Hitlera przemawiającego z trybuny Sportpalast – z umiarkowanie bliską odległością od tłumu, stosowaną przez J.F. Kennedy’ego w jego kampanii wyborczej; różnica znamienna dla odrębności ustrojów

politycznych i systemów propagandy. Albo wtedy, gdy bada architekturę (na przykład budynków urzędowych), wykrywając w zawartym w niej systemie odległości swoisty „tekst” mający tak czy inaczej wpłynąć na psychikę urzędnika z jednej strony, a petenta z drugiej.

Ten przydługi wstęp potrzebny był po to, aby dać do zrozumienia, że pewien z pozoru drobny fakt, o którym zamierzam mówić, jest również sprawą znaczącą i bogatą w społeczne konsekwencje. Idzie mi o dziennik telewizyjny i pewne zmiany, które nastąpiły ostatnio w tym bodaj czy nie najpowszechniej oglądanym programie. Zmiany mające charakter – przynajmniej na pierwszy rzut oka – przede wszystkim właśnie proksemiczny.

Pamiętamy, że próby zreformowania i uatrakcyjnienia dziennika telewizyjnego podejmowane były w przeszłości równie wielokrotnie, jak bezskutecznie. Pragnąc zerwać z monotonią tradycyjnej formuły, polegającej na tym, że lektor odczytuje po prostu komunikaty, urozmaicane od czasu do czasu materiałem filmowym lub „korespondencją własną”, wprowadzano rozmaite techniczne innowacje: projekcję obrazu na ścianie za plecami lektora, wcięcia wewnątrzkadrowe itd. Innowacje te sprowadzały się w gruncie rzeczy do rozpaczliwych prób udowodnienia, że dziennik telewizyjny nie jest tym samym co dziennik radiowy i dysponuje większymi możliwościami zainteresowania odbiorcy. Znamienne jednak, że prędzej czy później również i te nowalijki zaczynały nużyć i powracano do punktu wyjścia. Niemożliwe było bowiem z wielu względów zreformowanie tej cechy dziennika, która wydaje się znacznie istotniejsza w swoim wpływie na odbiorcę niż „telewizyjność” czy „nietelewizyjność”, wizualna atrakcyjność czy nieatrakcyjność. Mam na myśli swoistą autorytatywność dziennika, fakt, że lektor czytający komunikat nie wyraża – oczywiście – swojego własnego, indywidualnego poglądu (jakkolwiek nieraz próbuje się emocjonalnie utożsamić z tym, co mówi – przyznam się jednak, że w wykonaniu na przykład p. Andrzeja Kozery bardziej to drażni, niż budzi szacunek), lecz jest tubą poglądu

oficjalnego. Wskutek tego jego fizyczna obecność na ekranie staje się w pewien sposób zbędna: to, co słyszymy, mógłby nam równie dobrze referować bezosobowy głos spoza ekranu. Skoro z góry wiadomo, że nic, co słyszymy, nie jest wyrazem osobistych poglądów mówiącego, lektor staje się właściwie maszyną do czytania.

W tej sytuacji najnowszy pomysł autorów dziennika telewizyjnego stanowi z pewnością dalej niż dotąd posuniętą próbę związania komunikatu z „osobistym" stosunkiem mówiącego. Chodzi o specyficzne zabiegi proksemiczne, dotyczące ukazywania na ekranie postaci tzw. komentatorów. Ich obecność nie jest w dzienniku niczym nowym; nowością jest natomiast sposób ich ukazywania, który polega przede wszystkim na zbliżeniu – znacznie większym niż w wypadku lektora – a także na odmiennym usytuowaniu wobec reprezentującej słuchaczy kamery. Komentator przyjmuje mianowicie obowiązkowo postawę swobodną, odprężoną: siedzi nie „na baczność" i frontem do widza, jak lektor, ale nieco bokiem (nieraz wręcz *en trois quarts*) i wygodnie oparty. Jeśli odczytywana wypowiedź lektora ma mimo wszystko w dalszym ciągu charakter oficjalny i pryncypialny, to wrażenie to łagodzi teraz obecność „osobistych" wstawek – nie odczytywanych, lecz wypowiadanych (przynajmniej takie wrażenie starają się stworzyć komentatorzy), i to przez kogoś, kto wchodzi z nami w styczność niemalże towarzysko-intymną: tak jak gdyby siedział na fotelu o dwa metry od nas i wiódł z nami niezobowiązującą pogawędkę.

Nieprzekonani mogą zatem pozostać tylko notoryczni niedowiarkowie, którzy nawet w tym zbliżeniu i w tej swobodzie dopatrują się reżyserii i w dalszym ciągu wątpią, czy ktokolwiek w dzienniku może sobie pozwolić na zdanie w pełni „osobiste"... lub też tacy widzowie, którym wchodzenie w intymny kontakt z postacią red. Męclewskiego po prostu nie odpowiada. W każdym razie z b l i ż e n i e dziennika do odbiorców stało się – przynajmniej w dosłownym sensie – faktem.

Dyskusja przed kamerami

Dawno temu, jeszcze w pionierskim okresie polskiej telewizji, powiedział ktoś, że włączając w dowolnym momencie odbiornik, można ze stuprocentową pewnością spodziewać się jednej z dwu rzeczy: albo obrazu kręcących się trybów i pasów transmisyjnych, albo siedzących wokół stolika paru facetów (od dwóch wzwyż) zajętych swobodną i spontaniczną dyskusją. Obawiam się, że obserwacja ta nie straciła wiele na aktualności. Tzw. dyskusja (dlaczego „tzw.” – o tym za chwilę) jest wciąż jeszcze dla telewizyjnej publicystyki podstawową formą przekazu i chyba nie tylko dlatego, że kosztuje taniej niż na przykład wysłanie w teren wozu transmisyjnego. Przyczyn należałoby szukać głębiej. Dyskusja przed kamerami – tak bardzo nieefektowna w telewizyjnym sensie tego słowa, tak dalece wyprana z jakiejkolwiek widowiskowości, tak niechętnie przyjmowana przez zdecydowaną większość telewidzów – musi, jako forma przekazu publicystycznych treści, posiadać jakieś potężne atuty, które umożliwiają jej beztroską egzystencję na ekranach.

Gdy się nad tym zastanowić, najbardziej zaskakujący wydaje się fakt, że jednym z takich głównych atutów (ale w oczach organizatorów dyskusji, a nie jej odbiorców!) stała się właśnie „nietelewizyjność” dyskusji przed kamerami. Jej zasadniczym tworzywem jest słowo, które w widowiskach typowo telewizyjnych spełnia raczej podrzędną funkcję. Ale słowo jest dla publicystyki tworzywem niezastąpionym. Trzeba artystycznej odkrywczości, aby wyrazić ideę samym obrazem filmowym: znacznie łatwiej posłużyć się sprawdzonym przez wieki i bardziej jednoznacznym językiem słów. Sposób pierwszy jest sugestywniejszy, to prawda; drugi za to o ileż prostszy i łatwiejszy!

Dlaczego jednak redakcja publicystycznego działu TV nie posadzi po prostu przed kamerą jakiegoś sympatycznego osobnika, który

w nieskomplikowanych słowach wyjaśniać będzie telewidzom wszelkie dręczące ich problemy? I w tym wypadku odpowiedź jest nietrudna. Z telewizyjnego ekranu nie może rozbrzmiewać wyłącznie słowo autorytatywne (tak jak to się dzieje na przykład w dzienniku TV): potrzeba perswazyjnej skuteczności powołuje do życia również takie wypowiedzi, które sprawiają wrażenie, jak gdyby rodziły się spontanicznie, na gorąco, w ogniu bezpośredniej wymiany zdań i walki poglądów. Tutaj właśnie dyskusja telewizyjna okazuje się niezastąpiona. Operując czytelnym, jednoznacznym (choć niestety „nietelewizyjnym") tworzywem, jakim jest słowo, jednocześnie ma szansę uniknąć zbytniej autorytatywności, ma szansę zastąpić narzucanie odbiorcy jednego określonego poglądu proponowaniem mu samodzielnego wyboru spośród wielu poglądów ścierających się ze sobą.

Szansa ta jest wszelako zbyt piękna, aby telewizja chciała ją wykorzystać. W kulturze masowej takiej, jaka nas otacza i na nas oddziałuje, wszelka niejednoznaczność, wszelkie rozchwianie wartości, wszelkie uruchamianie samodzielności odbiorcy egzystują na prawach wyjątku. Toteż i dyskusja telewizyjna przeradza się w coś sprzecznego właściwie z naturą dyskusji: zachowując formalne pozory wymiany sprzecznych ze sobą poglądów, nieustannie ciąży ku roztopieniu ich w ogólnej zgodzie, jednomyślności i autorytatywnej pryncypialności. Podobnie jak podczas „części artystycznej" szkolnej akademii, kiedy to zdialogizowane z pozoru wypowiedzi recytatorów okazują się tylko „rozpisanym na głosy" wierszem[1], tak i tutaj pozorny dialog jest w gruncie rzeczy tylko rozpisaniem na kilku wykonawców jednego monologu. Dyskusja telewizyjna jest dialogiem wyłącznie od strony formalnej – nie merytorycznej.

I bynajmniej nie stara się ukrywać takiego swojego charakteru. Dwie zwłaszcza cechy, odróżniające dyskusję przed kamerami od każdej normalnej dyskusji, narzucają się tu każdemu obserwatorowi. Pierwsza to zwiększona niepomiernie rola tzw. prowadzącego dyskusję. Funkcja

jego polega nie tylko na wygłoszeniu zagajenia czy ewentualnym powstrzymywaniu dyskutantów od zbyt długotrwałych popisów krasomówczych. W telewizji prowadzący dyskusję steruje nią od początku do końca: pomijając już fakt, że to on najczęściej dobiera uczestników (stale tych samych, więc „sprawdzonych"), ustala szczegółowy scenariusz i pilnuje jego skrupulatnej realizacji, do obowiązków prowadzącego należy również podsumowanie dyskusji, z którego dowiadujemy się – nieraz ze zdumieniem – co mianowicie chcieli powiedzieć dyskutanci i do jakich to wniosków doszli (bo sytuacja, w której dyskusja nie zakończyłaby się wyciągnięciem jakichś jednoznacznych i zaaprobowanych jednomyślnie wniosków, jest oczywiście nie do pomyślenia). Za sławetnych czasów *Panoramy literackiej* prowadzonej przez red. Samsela widz odnosił wrażenie, że cała właściwie dyskusja potrzebna jest tylko po to, aby prowadzący miał okazję wygłosić pod koniec kilka pryncypialnych stwierdzeń – pozostających nieraz w nader luźnym związku z wypowiedziami dyskutantów.

Druga sprawa to fakt, że wszelka szczątkowa spontaniczność, która mogłaby jeszcze ostać się w tak szczegółowo wyreżyserowanej dyskusji, niweczona jest w oczach widza, gdy okazuje się, że rzecz została odtworzona z taśmy telerecordingu. Ostatnio stało się to w naszej telewizji niemal regułą. Oczywiście, łatwo zrozumieć powody takiego postępowania; trudno jednak nie zauważyć jednocześnie, że wszelkie natychmiast przecież dostrzegalne cięcia montażowe wzbudzają w widzu podejrzliwy niepokój. Cóż tam takiego powiedziano, że trzeba było to wyciąć? Czy przypadkiem najciekawsza część dyskusji nie została wyeliminowana na stole montażowym? Jasne, że najczęściej są to pytania bez pokrycia; dowodzą jednak, że pozbawienie dyskusji wszelkiej spontaniczności powoduje nieraz skutki odwrotne, niż to sobie zamierzyli realizatorzy.

Pamiętam sprzed kilku lat dyskusję literacką, która opierała się na prostym pomyśle: uczestników nie uprzedzono rzekomo, że są „na

wizji” i że rozmowa, jaką będą prowadzić, nie jest próbą dyskusji, ale właściwą dyskusją, przekazywaną bezpośrednio na ekrany. Ma się rozumieć, była to fikcja i widowisko było wyreżyserowane w takim samym stopniu jak każda inna dyskusja. Tu jednak starano się przynajmniej zachować pozory; na ogół zaś realizatorzy nie zadają sobie nawet tego trudu. Czy nie byłoby zatem prościej, taniej i uczciwiej zastosować pomysł, który powyżej zaproponowałem (wszelkie prawa odstępuję gratis): zamiast organizowania fikcyjnych dyskusji posadzić po prostu przed kamerami spikera, który odczyta z kartki wszystko, co trzeba?

Czytelnik ubezwłasnowolniony

Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL

PRZEDMOWA DO WYDANIA KRAJOWEGO

Tekst, który Czytelnik ma w rękach, zalicza się do gatunku książek spóźnionych. Nad tematem mozoliłem się przez cały okres lat siedemdziesiątych i kiedy – w roku 1979 – przygotowywałem maszynopis do druku, nie przeczuwałem nawet, że sławetna „era Łukaszewicza", będąca głównym tematem książki, ma się ku końcowi. Przeciągające się kłopoty z wydaniem *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* na Zachodzie sprawiły, że rzecz stała się jeszcze mniej aktualna. W gruncie rzeczy w niektórych jej partiach czas teraźniejszy należałoby konsekwentnie zastępować czasem przeszłym, choć proponując to, jestem być może nadmiernym optymistą. Jeśli decyduję się na wydanie książki, to głównie dlatego, że analiza przeszłości może się przydać i na przyszłość. Wolałbym, ma się rozumieć, aby nie było po temu okazji.

St.B.

ROZDZIAŁ I

Czerwony sztandar nad dyskoteką

Tylko socjalizm, wyzwalając ludzi pracy ze wszelkich form ucisku społecznego i narodowego, otwiera przed nimi możliwość nieograniczonego rozwoju i wzbogacenia się duchowego, w tym również dotarcia do wyżyn autentycznej, socjalistycznej kultury artystycznej.

I. Sosonkin, *„Massowaja kultura" kak forma sowremiennoj burżuaznoj idieołogii*, Wydawnictwo Turkmeńskiej Akademii Nauk, Aszchabad 1976

Co się dzieje w „najweselszym baraku"

Wyobraźmy sobie taką sytuację. Obywatel któregoś z krajów zachodniej Europy, przeciętny businessman nieinteresujący się polityką ani kulturą, wybiera się w podróż za interesami do – dajmy na to – Tokio albo Kapsztadu. Defekt samolotu powoduje przymusowe lądowanie w Warszawie, stolicy kraju, o którym nasz bohater nie ma bliższego pojęcia poza elementarną informacją, że jest to kraj rządzony przez komunistów. Wyobraźmy sobie dalej, że naprawa defektu wydłuża się i że linia lotnicza, dbająca o nerwy swych pasażerów, wsadza ich w autokar i dla zabicia czasu funduje im parogodzinną przejażdżkę po Warszawie. Co przedstawi się oczom naszego bohatera? Co zarejestruje *tabula rasa* jego zachodniego umysłu?

Zarejestruje z pewnością rzeczy dziwne. Pierwsze wrażenia mogą się nawet zgadzać z jego oczekiwaniami. Jest właśnie dzień święta państwowego i miasto obficie udekorowano przy pomocy czerwonych sztandarów i transparentów. W porządku: tego można się było

spodziewać po kraju komunistycznym. Autokar mija jednak kino i oto pierwsze zaskoczenie: na afiszach miga znajomy tytuł najnowszego (no, powiedzmy, spóźnionego o rok) „dreszczowca” produkcji amerykańskiej. Hm, coś się nie zgadza: kraj tonący w czerwieni sztandarów, a jednak otwarty na kulturę Zachodu? Tuż obok kontrast: oczom naszego businessmana przedstawia się rozległy plac, na którym kilkaset jednakowo ubranych dzieci porusza się w rytm marszowej muzyki, tworząc ze swych ciał napisy i godła. Cóż to znowu, jakieś Chiny?! Autokar rusza dalej i przystaje koło migającej barwnymi światłami dyskoteki: przez rozwarte drzwi widać tłum odzianej w dżinsy i trykotowe koszulki młodzieży, podrygującej przy dźwiękach rocka, który jest właśnie na czele zachodnich list przebojów i którego nasz bohater nucił jeszcze kilka godzin temu, wstępując na schodki samolotu w swoim Paryżu czy Sztokholmie. A więc nie Azja, lecz Europa?... Tymczasem zapada zmierzch, rozbłyskują pierwsze neony: nie tak może okazałe jak na Trafalgar Square, zawsze jednak bardziej przypominające Londyn niż Ułan Bator. „Co znaczy ten olbrzymi napis?” – pyta nasz bohater przewodnika, wskazując na jeden z neonów. „Kawa Inka najlepszym napojem” – tłumaczy tubylec. „Czy rzeczywiście jest tak dobra?” – „Nie, prawdę mówiąc, to świństwo – krzywi się speszony przewodnik. – Taki surogat”. „A więc dlaczego reklama głosi, że ten surogat jest lepszy od kawy naturalnej?” – „Kawy naturalnej i tak nie ma teraz w sklepach. Przejściowe trudności zaopatrzeniowe”. „Aha, rozumiem – nic nie rozumie nasz bohater. – Wobec tego kawa Inka jest widocznie najlepszym ze wszystkich surogatów kawy, jakie się produkuje?” – „Nie, to właściwie wszystko jedno... A zresztą Inki też od paru tygodni nie ma w sklepach. Przejściowe trudności”.

Autokar wraca na lotnisko, samolot odrywa się od gościnnej polskiej ziemi i oszołomiony businessman leci do swojego Sydney czy Nairobi, wynosząc z Polski jedno zasadnicze wrażenie: że jest to kraj pełen paradoksów. Jest nim rzeczywiście. Najlepiej wiemy o tym my, Polacy. Jednym wielkim paradoksem jest w ogóle cały blok wschodni, ale Polska – „najweselszy barak w całym naszym obozie”, jak głosi stary

dowcip – ma w sobie wyjątkowo dużo wewnętrznych sprzeczności. Kraj rządzony przez komunistów, ale zamieszkany w dziewięćdziesięciu procentach przez wierzących katolików, kraj o scentralizowanej gospodarce, ale żywiący swoich obywateli tym, co wyprodukują indywidualni rolnicy, kraj, w którym budżet policji politycznej przewyższa wielokrotnie nakłady na kulturę, a mimo to kultura wciąż wymyka się policyjnemu nadzorowi... Przypuszczam, że każdy Polak, napotkany przypadkiem na ulicy, podjąłby to wyliczenie i jednym tchem kontynuował je przez dłuższy czas, przy czym największym paradoksem mogłoby być to, że ów malkontent nosi w kieszeni legitymację partyjną. Takie rzeczy są także powszednim elementem naszego krajobrazu.

Nasz fikcyjny bohater nie wnikał jednak tak głęboko. Paradoksalność życia w Polsce dostrzegł w pejzażu najbardziej zewnętrznym, najłatwiej narzucającym się uwadze przypadkowego turysty: w sferze otaczających nas z n a k ó w, i to znaków o masowym zasięgu i charakterze. W tym wszystkim, co składa się na świat najszerzej rozumianej kultury masowej. Właśnie specyfika kultury masowej w PRL stanowi temat tego rozdziału i właśnie w niej tropić będziemy kolejne paradoksy. Nie tylko dlatego, że autor tych słów z racji swego przygotowania zawodowego i zainteresowań zna się lepiej na kulturze niż na ekonomii i politologii. Przede wszystkim z tego powodu, że w paradoksach kultury masowej w Polsce szczególnie pouczająco odbijają się trudności, jakie w krajach obozu wschodniego rządzący miewają z rządzonymi.

Koń między dwoma wozami

Specyfika kultury masowej w PRL określana jest bowiem przez trzy fakty. Pierwszy: społeczeństwo polskie na obecnym etapie swego rozwoju już od dość dawna stanowi przykład współczesnego „społeczeństwa masowego”; jako takie posiada zapotrzebowanie na masową kulturę, która dostarczyłaby mu podstawowych doznań estetycznych, rozwiązała problem czasu wolnego (co prawda, jest go nie

tak wiele – znaczną jego część pochłania stanie w kolejkach i inne kłopoty materialno-życiowe), podsunęła atrakcyjne wzorce osobowe itp. Fakt drugi: społeczeństwo polskie rządzone jest przez partię komunistyczną, która stara się kontrolować wszystkie dziedziny życia obywateli, w tym również i kulturę, a w jej ramach – także kulturę masową; co więcej, tę ostatnią partia potrafi kontrolować szczególnie skutecznie, gdyż jej niemal wyłączną własnością pozostają środki masowego przekazu. Władza w Polsce nie zawsze potrafi wpłynąć na to, co w zaciszu swej pracowni tworzy pisarz, malarz czy kompozytor; nie ma jednak dla niej nic łatwiejszego, jak pozbyć się z redakcji zbyt samodzielnego dziennikarza, odłożyć na półki zbyt demaskatorski film, obdarzyć awansem pracownika telewizji, który wykazuje szczególną gorliwość ideologiczną. I fakt trzeci: nawet bez szczegółowych sondaży socjologicznych (któż zresztą ośmieliłby się je przeprowadzić?) można zaryzykować ocenę, że w ciągu całej trzydziestokilkuletniej historii PRL nie było dłuższego okresu, w którym zdecydowana większość społeczeństwa popierałaby bez zastrzeżeń posunięcia władzy. Pomiędzy rządzonymi i rządzącymi panuje w tym kraju stałe napięcie i nieufność, przeradzająca się w kryzysowych momentach w otwartą wrogość.

Mamy więc trzy fakty, jak trzy boki trójkąta. Społeczeństwo potrzebuje kultury masowej. Kultura masowa jest pod kontrolą komunistycznej władzy. Władza komunistyczna nie cieszy się zaufaniem społeczeństwa. Co z tego trójkąta wynika? Otóż wynika z niego podstawowy paradoks kultury masowej w państwie typu PRL, podstawowa sprzeczność pełnionych przez nią funkcji. Kultura masowa przypomina tu konia, którego zaprzężono jednocześnie do dwu wozów, w dodatku ustawionych dyszlami do siebie. Wóz pierwszy – to zapotrzebowanie społeczeństwa, w normalnym stanie rzeczy zaspokajane przez rozmaite funkcje kultury z funkcją ludyczną na czele. Wóz drugi – to zapotrzebowanie władzy: mając w swym wyłącznym władaniu tak potężny instrument, jakim jest zespół środków masowego przekazu, aparat rządzący pragnie go używać do kształtowania

świadomości społecznej, do przechylania powszechnych opinii i nastrojów na swoją stronę: jest do tego w pewnym sensie zmuszony – właśnie przez to, że społeczeństwo w swej przeważającej masie objawia niechęć do panującej ideologii. To zapotrzebowanie z kolei musi być realizowane przez funkcje perswazyjne kultury masowej, przez to wszystko, co w jej ramach stanowi zespół środków „wychowawczego" oddziaływania na odbiorcę. Współczesny badacz (A. Kłoskowska) nazwie to w sposób bardziej eufemistyczny, powiadając, że w naszej sytuacji „tendencje komercjalne powściągane są [...] względami propagandowo-dydaktycznymi": zaznaczy jednak zarazem, iż mimo to „organizatorzy masowej kultury nie posiadają obecnie immunitetu manipulatorów, którym wolno ignorować gusty odbiorców"[1]. To dyskretne „obecnie" przeciwstawia współczesność okresowi pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, kiedy dyktat „względów propagandowo-dydaktycznych", narzuconych przez stalinowską politykę kulturalną, był niemal wyłączny. Dziś chodzi raczej o to, aby z kultury masowej zadowoleni byli i odbiorcy, i dysponenci.

Rzecz jednak w tym, że wozy ustawione są w przeciwnych kierunkach. Jeden koń nie jest w stanie pociągnąć ich obu jednocześnie. W którymś momencie niemal zawsze dochodzi do kolizji: niezwykle rzadkie są takie wytwory rodzimej kultury masowej, którym udaje się zaspokoić jednocześnie ludyczne zapotrzebowania społeczeństwa i perswazyjne interesy władzy. Zdarza się to tylko w tych nielicznych wypadkach, kiedy dany tekst propaguje niejako w s p ó l n y i n t e r e s społeczeństwa i władzy, nie dość tego: kiedy społeczeństwo godzi się z tym (nieraz się łudząc), że interes ów jest rzeczywiście wspólny (przykładem mogą być piosenki i filmy, które powstawały w pierwszych latach po zakończeniu wojny, a nawoływały do odbudowy kraju ze zniszczeń: idea akceptowana przez większość odbiorców zbiegała się tu szczęśliwie z dość wysokimi walorami ludycznymi). W państwie zmierzającym ku ideałowi totalizmu nie są to jednak sytuacje typowe: z reguły interesy społeczeństwa i władzy są tu rozbieżne lub wręcz sprzeczne. Klasyczny przykład to wydawany do

dziś w przesadnie wysokich nakładach gatunek literatury popularnej, jakim są tzw. powieści produkcyjne (dziś zwane raczej „powieściami o pracy"). Starając się wpoić czytelnikowi hasło starego konia z *Animal Farm* „Będę więcej pracował", mogą one sięgać po wszelkie możliwe środki uatrakcyjnienia fabuły i bohaterów, a jednak na prawdziwą, masową popularność nie mogą liczyć: ich intencje perswazyjne są wyraziście sprzeczne z interesami przeciętnego czytelnika[2].

Koń kultury masowej nie pociągnie więc jednocześnie obu wozów. Nawet jeśli jest to koń tak ofiarny i posłuszny jak poczciwa szkapa z powiastki Orwella. Pomiędzy zobowiązaniami ludycznymi a perswazyjnymi istnieje naturalna sprzeczność. Istnieje, powtórzmy, w warunkach państwa usiłującego wprowadzić ustrój totalitarny. Zdaję sobie sprawę, że w krajach demokratycznych masowa kultura pełni również – między innymi – funkcje perswazyjne. Stwierdzenie to jest własnością powszechną co najmniej od czasu opublikowania *The Hidden Persuaders* Vance'a Packarda[3], który zajął się zresztą perswazją stosunkowo najmniej ukrytą, bo dziedziną reklamy i propagandy; inni badacze i publicyści, z George'em Orwellem na czele, pokazali z wielką subtelnością utajoną obecność mechanizmów perswazyjnych w tak niewinnych gatunkach jak komiks, powieść sensacyjna czy literatura dla młodzieży[4]. A jednak w takich krajach perswazyjność znacznie łatwiej i naturalniej godzi się z zaspokajaniem potrzeb ludycznych: wystarczy porównać śmiertelną nudę tzw. kampanii przedwyborczych w krajach bloku wschodniego i widowiskową oprawę wyborów prezydenckich na przykład w USA. Rzecz nie tylko w niewspółmierności środków materialnych, jakie przy takich okazjach zostają uruchomione. Istota sprawy tkwi raczej w tym, że w kulturze masowej krajów demokratycznych perswazja nie płynie z jednego ośrodka centralnego, lecz z wielu ośrodków konkurencyjnych: daje to odbiorcy elementarną szansę wyboru, a bez konkurencji i swobodnego wyboru, choćby w namiastkowej postaci, nie ma gry, nie ma zabawy, nie ma ludyczności. Jest tylko przymus.

Wydawałoby się więc, że w państwie takim jak PRL kultura masowa nie bardzo nadaje się do zadań, jakie stawia przed nią aparat rządzący. Albo bawi społeczeństwo, albo usiłuje „wychować”: ciągnie to jeden wóz, to drugi, nigdy oba równocześnie. A jednak władza nie rezygnuje z prób zaprzęgania masowej kultury do obu wozów naraz. I – mimo wszystko – wie, co robi. Kultura masowa jest bowiem dla rządzących jedynym właściwie środkiem rzeczywistego docierania do społeczeństwa. „Naga” propaganda, ujęta językiem gazetowych sloganów i haseł z transparentów, dawno już utraciła moc przekonywania: jeśli jest jeszcze w użyciu, to tylko dla zachowania zewnętrznych pozorów, dla podtrzymania tego, co w żargonie partyjnych szkoleń nazywa się „jednolitością i konsekwencją linii politycznej”. Władza zdaje sobie doskonale sprawę, że kształtować poglądy społeczeństwa może dziś nie przez powielanie bezpośrednich nakazów i haseł, które budzą już w przeciętnym odbiorcy mdłości, ale wyłącznie drogą pośrednią: przemycając zalecenia, naciski, ideologiczne schematy, systemy wartości w opakowaniu atrakcyjnego wytworu masowej kultury – rytmicznej piosenki, barwnego widowiska, sensacyjnej fabuły. (Warto prześledzić z tego punktu widzenia przemiany, jakim w ciągu lat powojennych podlegał na przykład plakat polityczny, ewoluujący od dosłowności i bezpośredniego nacisku do ludycznej „gry znaczeń”[5]). „Naga” propaganda odżywa i nabiera rozpędu jedynie w krótkich okresach kryzysowych przesileń politycznych, kiedy jej wzmożona agresywność, skierowana przeciw temu czy innemu „wrogowi”, maskuje – nieraz skutecznie – wewnętrzne absurdy i nielogiczności oficjalnej ideologii[6]. W okresach bardziej normalnych zadania perswazyjne przejmuje natomiast kultura masowa. Jeśli nawet między jej funkcjami ludycznymi a perswazyjnymi istnieje sprzeczność, dysponenci środków przekazu oraz sami twórcy liczą na to, że sprzeczność tę da się ukryć, że odbiorca jej nie zauważy.

Trzeba przyznać, że niekiedy, wbrew wszelkiej logice, tendencja ta odnosi sukcesy. Warunkiem jest autentyczna atrakcyjność danego wytworu i dostatecznie staranne „przetłumaczenie” ideologicznego hasła

na język ludycznej rozrywki, czy też, mówiąc inaczej, dostatecznie skrzętne ukrycie ładunku perswazyjnego we wnętrzu pozornie neutralnego znaku lub tekstu. Skoro już tyle było mowy o koniach, pozwólmy sobie na jeszcze jedną metaforę: w takim wypadku koń kultury masowej staje się raczej czymś w rodzaju konia trojańskiego.

Gdy brakuje cielęciny

Wyrażenie „koń trojański" nasuwa myśl o jakimś przewrotnym, zaplanowanym w każdym szczególe spisku. Chciałbym uniknąć tego mylnego wrażenia. Taki, a nie inny kształt kultury masowej w PRL nie jest bynajmniej wynikiem makiawelicznego zamachu rządzących na dusze rządzonych: jest natomiast, powtarzam, wypadkową zapotrzebowań dysponentów kultury i jej odbiorców; ponieważ zapotrzebowania te są co najmniej rozbieżne, jeśli nie sprzeczne, poszczególne wytwory kultury masowej oscylują od czystej ludyczności do czystej perswazyjności. Dodajmy, że pomiędzy te dwa wektory wbija się nieraz (choć nie często) trzeci, reprezentujący dążenia twórców: myślę o tych nielicznych ambitniejszych twórcach, którzy usiłują się choć częściowo wyzwolić spod nacisku zarówno odgórnych wytycznych, jak i oddolnych, inercyjnych zapotrzebowań – i, nie rezygnując z masowości odbioru, starają się kroczyć drogą artystycznych poszukiwań.

Po drugie, jest dużo prawdy w popularnym powiedzeniu, które istotę ustroju PRL ujmuje jako „totalitaryzm plus bałagan". Rządy totalne są tu zaledwie ideałem, przyświecającym najbardziej twardogłowemu odłamowi aparatu władzy, w praktyce zaś nieludzkie cechy tego systemu łagodzi powszechna bezwolność i brak skrupulatności w wypełnianiu odgórnych poleceń. Toteż i w ramach kultury masowej można odnaleźć wiele faktów i wytworów, które jak gdyby wymykają się centralistycznemu planowaniu i wszechogarniającej kontroli, a stanowią wynik „prywatnej inicjatywy" twórcy lub tego, kto rozpowszechnia jego

dzieła. Dzieje się to trochę tak jak w handlu: gdy w państwowych sklepach mięsnych brakuje cielęciny (a brakuje jej permanentnie), pojawiają się w miastach wieśniaczki, które obchodzą mieszkania i sprzedają świeżą cielęcinę z prywatnego uboju, z korzyścią i dla siebie, i dla nabywców. Podobnie gdy w pewnym okresie w środkach masowego przekazu pojawiało się zbyt mało piosenek, opiewających w szczery i świeży sposób prywatne sentymenty i powikłania uczuciowe, oszałamiającą popularność zdobył sobie pewien piosenkarz-samouk, który takie właśnie piosenki (zresztą dość kiczowate) nagrywał na pocztówkach dźwiękowych, produkowanych przez prywatnych drobnych wytwórców. Jak widzimy, żywiołowe mechanizmy rynkowe przy odrobinie zbawiennego bałaganu wyrównują nieraz błędy centralistycznego planowania – również w kulturze.

Uczyniwszy te dwa zastrzeżenia, dodajmy jeszcze trzecie. Dotychczasowe wywody mogłyby sprawić wrażenie, że istnieje coś takiego jak czysta, niewinna kultura masowa, którą dopiero władze kraju komunistycznego profanują i gwałcą, usiłując ją zaprząc do perswazyjnych zadań. Otóż sprawa nie przedstawia się tak prosto. Kultura masowa sama w sobie posiada pewne cechy, które w odpowiednich okolicznościach ułatwiają użycie jej do manipulowania masami ludzkimi. Jest to temat do osobnych rozważań i w rozdziale następnym udzielimy mu więcej miejsca; powiedzmy tymczasem najogólniej i najschematyczniej, że w większości wypadków nastawienie tekstu na masowy zasięg wiąże się z obniżeniem progu trudności odbioru i – co ważniejsze – z ograniczeniem umysłowej samodzielności i aktywności odbiorcy. Nie jest to reguła bezwyjątkowa; coraz to nowe przykłady odstępstw od niej pojawiają się w ostatnich dziesięcioleciach, w miarę rozwoju kultury masowej i szukania przez nią nowych form. W dalszym ciągu jednak odbiorca tekstów masowej kultury jest przez nie najczęściej w mniejszym lub większym stopniu ubezwłasnowalniany. Tyle że w państwie totalitarnym lub prawie-totalitarnym ubezwłasnowolnienie to osiąga stopień szczególny: zostaje

niejako podniesione do drugiej potęgi, wskutek szczególnie częstego oddziaływania dodatkowych mechanizmów perswazyjnej manipulacji.

Wróćmy do polskich konkretów.

Sytuacja psychiczna szarego człowieka w PRL – to jedno wielkie poczucie b r a k u. Nie chodzi w tej chwili o braki w zaopatrzeniu czy inne drobne, choć niezwykle uciążliwe, niedogodności życiowe. Mowa o brakach bardziej ogólnych i abstrakcyjnych, takich, których mentalność przeciętnej jednostki nie rejestruje może w wyartykułowanej postaci, które jednakże wyraziście określają świadomość społeczną i narastające w niej napięcia.

Gdybyśmy nawet nie dysponowali innymi świadectwami tego stanu rzeczy – wystarczyłaby obserwacja pojedynczych znaków i tekstów polskiej kultury masowej. One bowiem są pośrednim odbiciem owego powszechnego odczucia braku – gdyż mają stanowić na nie odpowiedź. Obok jawnej propagandy politycznej, wysławiającej gorliwie zalety ustroju, istnieje w kulturze masowej PRL inny, bardziej utajony nurt – nurt perswazji, usiłującej zatrzeć w świadomości obywateli doskwierające poczucie niedostatków, istniejących w rozmaitych dziedzinach. Działania k o m p e n s a c y j n e kultury masowej – oto pole, na którym spotykają się (choć nie zawsze z powodzeniem) zapotrzebowania dysponentów i odbiorców. Jak powiedzieliśmy wyżej, nie zawsze są to zabiegi obustronnie czy nawet jednostronnie uświadomione, zaprogramowane i od początku do końca sterowane. Niektóre wynikają raczej z samorzutnej inicjatywy twórców, którzy nieomylnie wyczuwają, że łagodząc kompleksy publiczności, mogą liczyć na popularność i akceptację. Jeśli jednak efekty owych samorzutnych działań twórców docierają do odbiorców (cóż łatwiejszego, jak nie dopuścić do ich rozpowszechniania?), dzieje się tak widocznie dlatego, że są na rękę dysponentom masowej kultury.

Perswazje i kompensacje

Oto garść przykładów takich kompensacyjnych działań, przy pomocy których kultura masowa stara się (z różnym skutkiem) wytłumaczyć obywatelom, że nie jest tak źle, jak to im się wydaje. Wiadomo na przykład, że w państwie takim jak PRL jednym z najbardziej odczuwanych przez społeczeństwo niedostatków jest brak samorządności, fakt, że wypowiadane przez ludzi opinie i podejmowane przez nich działania nie mają (poza momentami kryzysowych przesileń) żadnego wpływu na decyzje władzy. Łączy się to ściśle z brakiem wolności słowa i swobody dyskusji: istniejący w PRL monopol informacji powoduje, że środki przekazu są tubą aparatu władzy, niezbyt przystosowaną do przekazywania informacji w drugą stronę.

Otóż im bardziej ten stan rzeczy jest oczywisty i dotkliwy, tym usilniej środki masowego przekazu starają się przekonać swych odbiorców, że wszystko jest w porządku. Radiowe i telewizyjne wywiady z zagadniętymi na ulicy przypadkowymi przechodniami, zamieszczane w gazetach i czasopismach na honorowych miejscach listy czytelników do redakcji – wszystko to demonstruje naocznie odbiorcom, jak bardzo ceni się zdanie „szarego człowieka", jak bardzo przy lansowaniu tych czy owych opinii bierze się pod uwagę konsultacje z masami. Podobnie lekarstwem na brak wolności słowa próbuje się uczynić niezliczone dyskusje, które na przykład w telewizji bywały w pewnych okresach najczęstszym chyba typem programu[7]. Nie trzeba jednak dodawać, że te zabiegi kompensacyjne mają nader powierzchowny charakter. Rzekome listy od czytelników bywają nieraz fikcyjne, tj. wychodzą spod pióra dziennikarza (pamiętamy takie listy, które jednomyślnie popierały rządowe projekty podwyżek cen albo zmian w konstytucji – pomysły tak niepopularne i budzące sprzeciw społeczeństwa, że w efekcie doszło do ich częściowego zaniechania); jeśli nawet są autentyczne, podlegają – jak wszystko inne w gazecie – skrupulatnej cenzurze. Telewizyjne wywiady z przechodniami dotyczą wyłącznie spraw błahych i noszą na sobie wyraźne ślady montażu.

Dyskusje przed kamerami telewizji, choć dobór uczestników jest ograniczony do osób „pewnych”, a role rozdane z góry, nigdy nie bywają przeprowadzane na żywo: również i tu montażowa obróbka taśmy filmowej czy magnetofonowej pozwala wyeliminować nawet najlżejszy cień kontrowersyjności. Kompensowanie społeczeństwu braku samorządności i braku wolności słowa ma charakter wyłącznie formalny: cóż z tego, że szpalty dzienników i ekrany telewizorów pełne są „konsultacji” i „dyskusji”, jeśli jest to w istocie dialog na jeden głos, niewolnicze powtarzanie odgórnie zatwierdzonych schematów?

Na fikcyjność różnych „dyskusji ekspertów” i „wywiadów z człowiekiem z ulicy” znaczna część społeczeństwa zdołała się już wyczulić i na ich fałsz reaguje bezbłędnie: wyłączając odbiornik lub ograniczając lekturę gazety do wiadomości sportowych. Inaczej rzecz się ma z innym powszechnie odczuwanym niedostatkiem – może najboleśniejszym – którego sztuczne kompensowanie odnosi nieraz chwilowe sukcesy. Myślę o braku niezawisłości narodowej. Świadomość narodową przeciętnego Polaka wypełniają bez reszty dwa sprzeczne uczucia: duma i upokorzenie. Duma z przynależności do narodu o pięknych tradycjach i jednoczesne – dość chyba zrozumiałe w obecnych warunkach – poczucie upokorzenia, wynikające stąd, że żyjemy w stanie uzależnienia od potężnego sąsiada, że nie poszczęściło nam się na loterii historii, że wszystko u nas nieudane i niewydarzone, że za nic nas mają narody, którym się lepiej powiodło... Składnikiem oficjalnej propagandy jest wprawdzie „patriotyzm”, ale w nieodłącznym towarzystwie „internacjonalizmu”, będącego przejrzystym pseudonimem „przyjaźni polsko-radzieckiej”, ta ostatnia zaś jest chyba najmniej popularnym składnikiem obowiązującej ideologii. Toteż narodowe kompleksy goić może wyłącznie ten obszar kultury masowej, który jest – przynajmniej w teorii – daleki od polityki i ideologii, i wskutek tego zwolniony od przestrzegania „internacjonalistycznych” konwenansów.

Na przykład – sport. Jest rzeczą wręcz przerażającą, jak ta piękna dziedzina kultury coraz to częściej staje się w PRL poligonem doświadczalnym, na którym przeprowadza się próbne wybuchy zmagazynowanych w narodowej świadomości społeczeństwa ładunków szowinizmu i nacjonalizmu. Obserwując działalność niektórych sprawozdawców sportowych[8], dostrzec można, że wszystko, co mają do powiedzenia na temat swojej dziedziny, sprowadza się – poza komentarzami o ściśle fachowym charakterze – do dwóch przekonań: po pierwsze, „nasi" są z a w s z e lepsi, a jeśli przegrywają, to tylko na skutek pecha, nieobiektywności sędziego, zakulisowych intryg przeciwników lub jakiejś międzynarodowej zmowy (w czasie meczu Polska–RFN na monachijskich mistrzostwach świata w piłce nożnej sprawozdawca zupełnie dosłownie twierdził, że padający ulewny deszcz utrudnia grę naszym zawodnikom bardziej niż Niemcom, a wobec tego nieodwołanie meczu przez austriackiego sędziego musi być wynikiem jakichś zakulisowych nacisków i porozumień). Po drugie, wyższość naszych sportowców nad innymi jest zawsze odbiciem międzynarodowej pozycji naszego państwa (znów niczego nie zmyślam: zwłaszcza w pierwszych latach rządów Gierka modne było w prasie sportowej porównywanie każdego większego sukcesu sportowców z wysoką pozycją, jaką w tym krótkotrwałym okresie *boomu* gospodarczego zajmowała Polska na liście państw rozwijających się). Nie trzeba tłumaczyć, jak takie mistyfikacje i nadużycia logiczne wpływają na świadomość społeczeństwa, zwłaszcza jeśli żywi ono p o t r z e b ę informacji, które wzmocniłyby narodową dumę, a złagodziły dokuczliwe poczucie niższości wobec innych narodów. Jeśli masowa kultura dostarcza takich informacji, mogą one być najbardziej nieprawdopodobne i dotyczyć najbardziej błahych dziedzin – publiczność wysłucha ich zawsze z jednakową chęcią.

Tym bardziej że informacje takie nie tylko łagodzą narodowe kompleksy, lecz pomagają również zaspokoić inny powszechny głód, biorący się z b r a k u a u t e n t y c z n e j w i ę z i

s p o ł e c z n e j. Społeczeństwo, przeżywając triumf nad jakimkolwiek przeciwnikiem, staje się na moment wspólnotą, utwierdza się w swej spoistości i jedności duchowej. Jednym z wielu paradoksów Polski i jej podobnych krajów jest bowiem to, że społeczeństwo, które władza usiłuje poddać totalnej uniformizacji, staje się jednocześnie społeczeństwem coraz bardziej zatomizowanym: brak przecież w oficjalnej ideologii autentycznych wartości, które jednoczyłyby wokół siebie ludzi. Takimi wartościami pozostają religia i patriotyzm, zapewne: pierwsza jednak jest sprzeczna z Przodującym Światopoglądem, a zatem w najlepszym razie ignorowana, jeśli nie zwalczana, drugi został przez oficjalną propagandę całkowicie zafałszowany i, wydostając się na zewnątrz przez nieliczne wentyle bezpieczeństwa, przybiera niekiedy postać niebezpiecznie bliską nacjonalizmowi i szowinizmowi. Inaczej mówiąc, w takim stadium rozkładu więzi społecznych jedyną możliwą formą integracji narodu staje się nieraz wspólna nienawiść do jakiegokolwiek – mniej lub bardziej wyimaginowanego – przeciwnika. Pół biedy, gdy chodzi tylko o sport: tutaj nienawiść mimo wszystko nie uzyskuje oficjalnej aprobaty. Łatwiej natomiast o tę ostatnią w wypadku na przykład powieści szpiegowskich, które zupełnie już jawnie kanalizują zasoby narodowej frustracji, z błogosławieństwem państwowej cenzury odprowadzając ksenofobię i szowinizm w kierunku, w jakim to jest w danym momencie najbardziej dogodne.

Wróćmy do ogólniejszego problemu więzi społecznej. W praktyce jej brak objawia się w Polsce poprzez komplementarne zjawisko, jakim jest b r a k w s p ó l n e g o c e l u d z i a ł a n i a. I znów kultura masowa dostarcza tekstów, obrazów i widowisk, które metodą ukrytej perswazji mają wpoić społeczeństwu przekonanie, że w gruncie rzeczy jest ono zdyscyplinowanym organizmem, świadomym swego celu i karnie doń zdążającym. Nader ciekawym przykładem takiej perswazji jest coraz częstszy w Polsce ostatnich lat typ masowego widowiska, znamienny zresztą dla wszelkich ustrojów totalnych albo totalizmowi bliskich. Mam na myśli to, co tak zaszokowało naszego fikcyjnego obywatela Europy Zachodniej, gdy oglądał Warszawę w dniu

święta państwowego: gigantyczne znaki (obrazy, emblematy, hasła) formowane z sylwetek uczestników zbiorowych pokazów gimnastycznych, najczęściej na stadionach, ale także na przykład w trakcie pochodów czy przy podobnych okazjach[9]. Nie chodzi w takich pokazach wyłącznie o dosłowną treść propagandową, jaką niesie w sobie dane godło czy hasło. Rzecz w tym, że są to znaki, których tworzywem jest m a s a l u d z k a. W związku z tym przejrzystą ideą takich widowisk staje się podporządkowanie jednostki masie: pojedynczy uczestnik zostaje tu, po pierwsze, zuniformizowany (dzięki jednolitemu kostiumowi i dzięki znacznemu oddaleniu od trybun), po drugie zaś, poddany ścisłemu rygorowi wspólnego rytmu i kierunku ruchu. A jednocześnie, właśnie dzięki temu, że w widowisku takim wszystkie jednostki bezwarunkowo podporządkowują się masie, ta ostatnia funkcjonuje z podziwu godną precyzją i sprawnością. Rezygnacja z uroszczeń indywidualizmu zdaje się zapewniać udział w pomyślnej realizacji wspólnego celu.

Bojowo, ale ostrożnie

Podstawowym jednak brakiem, na który musi znaleźć lekarstwo kultura masowa, pozostaje b r a k z a u f a n i a s p o ł e c z e ń s t w a d o w ł a d z y. Do władzy, a więc także do roztaczanych przez nią świetlanych perspektyw „dalszego dynamicznego rozwoju”. Do władzy, a więc również do powtarzanych przez nią ponagleń i zachęt do wydajnej pracy. Do władzy, a zatem i do rozpowszechnianych przez nią informacji. A przecież wszystkie te obietnice, ponaglenia i powiadomienia przekazywane są społeczeństwu przez środki masowego przekazu, przez wytwory masowej kultury. Toteż borykając się z nieufnością społeczeństwa do władzy, musi kultura masowa w równej mierze przełamywać brak zaufania do samej siebie – tym bardziej, im jednoznaczniej pewne jej dziedziny wydają się w oczach odbiorców tubą aparatu władzy.

Stąd bierze się osobliwy paradoks s t y l u środków masowego przekazu w PRL, zwłaszcza tych dziedzin i gatunków, które zajmują się bezpośrednim i oficjalnym przekazywaniem bieżącej informacji: myślę choćby o dzienniku telewizyjnym i radiowym, kronice filmowej, dziale wiadomości agencyjnych w gazecie codziennej. Paradoksem tym jest koegzystencja stylu bojowego i hurraoptymistycznego – ze stylem przedziwnie wyciszonym, intymnym i ostrożnym. Koegzystencja zupełnie dosłowna, nieraz bowiem uważna analiza jednego zdania z gazetowego artykułu pozwala odkryć w nim obecność gromkich nawoływań i górnolotnych obietnic obok skrzętnego tuszowania wszelkich skrajnych efektów.

Jak to wygląda w praktyce? Dla stylu PRL-owskiego dziennikarza charakterystyczne są zwroty w rodzaju: „Decydująca faza ofensywy buraczanej", „Kampania żniwna", „Dozorcy w pogotowiu bojowym", „Biblioteki gromadzkie przyczółkiem walki o upowszechnienie kultury", „Batalia o indeksy rozpoczęta" (to ostatnie oznacza wiadomość o rozpoczęciu egzaminów wstępnych na wyższe uczelnie). Militarno-batalistyczna frazeologia[10] ma przede wszystkim odebrać codziennemu życiu jego szarą bezbarwność, ukazać powszednią działalność każdego członka społeczeństwa jako heroiczny zryw, poświęcenie, walkę o najwyższe wartości. Ta bojowość stylu łączy się z obowiązkowym optymizmem. Jeśli artykuł piętnuje jakieś katastrofalne zaniedbania, musi nosić tytuł: „O d a l s z ą poprawę sytuacji". Podstawowy aksjomat: jest dobrze, a będzie jeszcze lepiej. Bojowość i optymizm są dość desperacką próbą przeciwstawienia się powszechnemu poczuciu braku perspektyw i braku entuzjazmu; mają też odzwyczajać masowego odbiorcę od myślenia krytycznego i demaskatorskiego.

Przy tym wszystkim jednak dziennikarz zdaje sobie sprawę, że nie wolno mu ryzykować. Ryzykiem zaś jest wszelkie „wychylenie się" w tę czy w tamtą stronę, wszelkie odstawanie od powszechnie przyjętego szablonu, zarówno takie, które ściągnęłoby na dziennikarza reprymendę zwierzchników, jak i takie, które obudziłoby uśpioną nieufność

czytelnika. Nie wolno więc być zbyt krytycznym i pesymistycznym – to oczywiste – ale nie wolno też „przedobrzyć" w krzewieniu radosnego optymizmu. Toteż dominującą cechą stylu dziennikarskiego staje się obok bojowości – ostrożność. Rozciąga ona swe działanie niezmiernie daleko. Miałem kiedyś okazję zająć się w oddzielnym szkicu[11] stylistyką dowcipów primaaprilisowych publikowanych w polskiej prasie i wskazać, że wszystko zmierza w nich do tego, aby przypadkiem n i e wprowadzić w błąd nawet najmniej rozgarniętego odbiorcy. Charakterystyczna jest choćby tak nieznacząca rzecz, jak dziennikarska interpunkcja[12], operująca nadmiernie m.in. cudzysłowem – znakiem pisarskim, który jak gdyby pozwala piszącemu zrzucić odpowiedzialność za wypowiedziane słowo na kogoś innego. Nie wspomnę już nawet o sprawie tak oczywistej, jak szablonowość słownictwa i frazeologii, która daje się interpretować m.in. również jako symptom niechęci do jakiegokolwiek „wychylania się".

Kankan na tle portretu Lenina

Widzieliśmy dotąd, jak kultura masowa w PRL usiłuje – na zlecenie swoich mocodawców – kompensować rozmaite b r a k i istniejące w materialnym i duchowym życiu społeczeństwa. Jest regułą, że jeśli nawet próby takie wieńczy chwilowy sukces – na dłuższą metę kończą się one niepowodzeniem. Podsuwanymi przez kulturę masową złudzeniami nie da się przecież załatać tego, co jest brakiem doskwierającym realnie, stale i powszechnie. Toteż gdyby wytwory tej kultury wyłącznie przekonywały społeczeństwo, że istniejące braki nie istnieją – nic nie uratowałoby ich przed kompromitacją i odrzuceniem. Koń kultury masowej ciągnie jednak, jak pamiętamy, jeszcze i drugi wóz: ten, na którym składa swoje ludyczne zapotrzebowania publiczność. I jeśli można w ogóle mówić o jakiejkolwiek skuteczności perswazyjnych zabiegów *mass-culture made in Poland*, to tylko dlatego, że dokonuje ona konwulsyjnych wysiłków, aby pogodzić interes

dysponenta z interesem konsumenta, perswazyjność z ludyczną atrakcyjnością.

Oczywiście, naturalna sprzeczność pomiędzy tymi zobowiązaniami zmusza do kompromisu. Kompromis pojawia się – zacznijmy analizę od końca – na etapie dystrybucji. Kierownik kina, realizując odgórne wytyczne, wyświetla na przykład radziecki film biograficzny o pobycie Lenina w Polsce: tego wymagają zadania „wychowawcze", stawiane przed masową kulturą. Ale na takie filmy nie przychodzi w Polsce pies z kulawą nogą. Co robić, aby zahamować odpływ widzów? Kierownik kina znajduje najprostsze wyjście: film radziecki wyświetla na seansach przedpołudniowych (które i tak są deficytowe), a wieczorem puszcza na ekran *Szczęki* (*Jaws*) albo *Love Story*. I wilk syty, i koza cała: koza, czyli publiczność, wybiera to, co woli, wilk zaś – czyli władze – nasyci się sprawozdaniem, w którym globalną liczbę widzów podzieli się sprawiedliwie pomiędzy film radziecki i film amerykański.

Dalej: kompromis konieczny jest i na etapie – nazwijmy go tak – kontroli, to znaczy pomiędzy wykonaniem danego produktu kulturalnego a dopuszczeniem go do rozpowszechniania. Powiedzmy, że telewizja przygotowuje widowisko estradowe z okazji święta państwowego. Sprawa jest na tyle odpowiedzialna, że czuwają nad nią skrupulatnie rozmaite instancje kontrolujące: nie tylko, jak zwykle, naczelna redakcja telewizji oraz cenzura, ale zapewne również Wydział Kultury KC PZPR i odpowiednia komórka Służby Bezpieczeństwa. Otóż wszystkie te instancje nie miałyby nic przeciwko akademii z recytacjami patriotycznych wierszy, portretem Lenina w tle i pieśniami rewolucyjnymi śpiewanymi przez stuosobowy chór mieszany: byłaby to impreza drętwa, ale ideologicznie bez zarzutu. Cóż, kiedy telewidzowie jak jeden mąż wyłączą wtedy odbiorniki. Znów potrzebny jest kompromis. Jakoż istotnie instancje kontrolujące nie tylko zezwalają, ale zapewne nawet zalecają twórcom widowiska, aby obok recytacji i chórów było w nim jak najwięcej tancerek z gołymi nogami, rytmicznych piosenek, zabawnych skeczy z udziałem popularnych

aktorów itp. W efekcie powstaje przedziwna hybryda, w której Chopin miesza się z muzyką beatową, a rząd girlasek tańczy kankana na tle wyświetlanych zdjęć kopalń i hut. Ma się rozumieć, że jeszcze częstsze są sytuacje odwrotne: instancje kontrolujące (cenzura lub redakcja wydawnictwa) nakazują na przykład autorowi zgrabnej powieści detektywistycznej, aby zastąpił postać detektywa-amatora postacią wzorowego oficera milicji (znam ze słyszenia kilka takich przypadków). W takich sytuacjach utwór odpowiadający zapotrzebowaniom rozrywkowym publiczności jest znaleziskiem zbyt cennym, aby nie wykorzystać go jako wehikułu przewożącego perswazyjne treści. Niestety, w efekcie powstaje znowu hybryda: papierowa postać pozytywnego milicjanta w oczywisty sposób obniża atrakcyjność sensacyjnej fabuły.

I wreszcie, na zasadzie kompromisu działa i sam twórca kultury masowej – jeszcze zanim utwór jego przejdzie przez sita instancji kontrolujących. Wczujmy się na przykład w sytuację scenarzysty filmowego, który musi zaspokoić oczekiwania publiczności (aby w zamian za koszt biletu do kina można było mieć dwie godziny rozrywki) i wymagania „góry” (aby film, w zamian za wyłożone z kasy państwowej pieniądze, był opłacalną inwestycją ideologiczno-propagandową). Te dwa sprzeczne wektory tworzą wypadkową, którą w ostatnich latach stanowi najczęściej kostiumowe widowisko historyczne, z epoki, dajmy na to, początków dynastii Piastów: „górę” to zadowoli, bo główny bohater będzie miał okazję wygłoszenia z ekranu paru frazesów o konieczności silnej władzy państwowej, publiczność zaś zachęcą fotosy, przedstawiające efektowne pojedynki na miecze oraz kąpiele dobrze zbudowanych piastowskich dziewic w nurtach rzecznych.

Mówimy tu o swoistej kompromisowości polskiej kultury masowej, widzianej w perspektywie wędrówki tekstu[13] od twórcy do konsumenta. Można jednak dokonać innego przekroju i ujrzeć tę samą kompromisowość, czy raczej hybrydyczność, w wewnętrznej strukturze samego tekstu. Usiłując spełniać obie swoje funkcje naraz, pogodzić

atrakcyjność z ideologiczną „słusznością”, rozrywany jest on najczęściej przez następujące sprzeczności:

1. Kosmopolityzm a rodzimość. Zachodni model kultury masowej ma w sobie potężną siłę przyciągania, jest jednak z zasady kosmopolityczny. Natomiast wymagania dysponentów kultury masowej w PRL formułują mniej lub bardziej otwarcie potrzebę „rodzimości”, rozumianej zresztą niekoniecznie jako zakorzenienie w polskiej tradycji narodowej: przez „rodzime” rozumie się raczej wszystko, co „nie-zachodnie”. Hybrydyczną próbą obejścia tego dylematu są wszelkie formy odwołań do folkloru, który ma tę zaletę, że jest „rodzimy”, a jednocześnie może liczyć na pewną popularność. Krajowego odbiorcy nie dziwią więc już nawet zjawiska tak skądinąd niespójne wewnętrznie, jak zespół muzyczny przebrany w ludowe stroje podhalańskie i grający *rhythm and bluesa* na elektrycznych gitarach.

2. Konsumpcyjna bierność a aktywny udział. Dysponenci masowej kultury najchętniej mieliby do czynienia z odbiorcą doskonale biernym, który przeżuwa tylko podsuwane mu treści i bez oporów je sobie przyswaja. Do takiej chęci nie mogą się jednak przyznać: nie mogą choćby dlatego, że taka konsumpcyjna bierność nie godziłaby się z teoretycznymi założeniami „kultury socjalistycznej”, której istotą ma być przecież budzenie twórczej aktywności mas. I znowu hybrydyczna próba rozwiązania: popieranie niezliczonych zespołów amatorskich, które tworzą rzekomo „spontaniczny ruch kulturalny”, w istocie jednak śpiewają po prostu – tyle że gorzej – piosenki znane z nagrań zawodowych wykonawców. Albo: lansowanie (i transmitowanie na cały kraj przez telewizję) masowych imprez w rodzaju „turniejów miast” – gdzie w widowisku bierze istotnie udział cała niemal ludność paru miasteczek, trudno tu jednak mówić o autentycznej aktywności k u l t u r a l n e j: przedstawiciele mas ograniczają się do wyścigu w workach lub zawodów w piłowaniu drewna, całą natomiast „część artystyczną” biorą w swoje ręce zawodowcy.

3. Wolnokonkurencyjne formy i monopolistyczne treści. W dążeniu do atrakcyjności polska kultura masowa przyswaja sobie formy przekazu, które swoją popularność zawdzięczają związkowi z systemem ekonomiczno-społecznym świata zachodniego – jednocześnie zaś nie może się przecież wyzwolić z kontekstu własnego ustroju, który zasadę wolnej konkurencji odrzuca, zastępując ją metodą monopolistycznego centralizmu. Zjawisko to znakomicie widać na przykładzie socjalistycznej reklamy – działalności, która sprowadza się do zachwalania wyrobu i tak niedostępnego na rynku lub przedsiębiorstwa mającego monopol na jakąś produkcję, zatem niepotrzebującego reklamy. W gruncie rzeczy funkcja na przykład neonów w miastach polskich[14] sprowadza się wyłącznie do zadań estetycznych. Myślę nie tylko o „europeizowaniu" nocnego pejzażu miasta, nadawaniu mu pozorów luksusu, lecz także o głębiej rozumianej funkcji estetycznej, która ma wiele wspólnego z autentyczną poezją. Jeśli na przykład na jednej z centralnych ulic mojego rodzinnego miasta oglądam olbrzymi neon „DOBRE DROGI – DOGODNY DOJAZD", mogę analizować z prawdziwym zachwytem jego subtelną aliterację i instrumentację głoskową: pod względem poetyckim jest to tekst bez zarzutu. I, jak prawdziwie „czysta" poezja, jest też doskonale bezużyteczny: ani niczego nie reklamuje, ani też nie informuje o niczym, co i tak nie byłoby oczywiste. Jest szokującym paradoksem, że w kraju socjalistycznym właśnie niektóre elementy kultury m a s o w e j, pozornie najbardziej wtopionej w życie codzienne, potrafią wyizolować się całkowicie z tego życia i nie spełniać żadnych użytkowych zadań.

Bo też w świecie polskiej kultury masowej wszystko dzieje się na opak. To, co ma bawić, nudzi perswazją; to, co ma nakłaniać, bawi nieraz jak *purenonsense'*owy dowcip. W świecie tym komiks bierze na siebie poważne zadania ideologiczne[15], a w zamian za to uliczny neon staje się przykładem hermetycznej poezji.

Na zachód od Aszchabadu

Jako motto do tego rozdziału przełożyłem fragment pracy nieznanego mi bliżej uczonego z Turkmenii, który w swojej egzotycznej krainie poświęca noce i dnie na bezkompromisową walkę z zachodnią kulturą masową. (Szkoda skądinąd, że ta ostatnia nic o tym nie wie). Im dalej na zachód od linii Uralu, tym walka ta staje się mniej zajadła. Starałem się pokazać osobliwość tego stanu rzeczy w Polsce, która i w tym względzie okazuje się – jak to kiedyś określił jeden z jej poetów – „przedmurzem obrotowym". Ten najbardziej wschodni z krajów zachodniej Europy i najbardziej zachodni z krajów bloku wschodniego usiłuje rozwiązać problem kultury masowej w swoisty sposób, który – jak mi się wydaje – rzuca interesujące światło na pewne ogólniejsze problemy. Między innymi na problem niemożności stworzenia „socjalistycznej kultury masowej", której bezskutecznie domagają się co światlejsi partyjni teoretycy. Jest to niemożliwe, gdyż w samym pojęciu tkwią wewnętrzne sprzeczności: podstawowa antynomia monolitycznego centralizmu (którego nie potrafi się wyzbyć socjalizm w bloku wschodnim) i pluralistycznej, „rynkowej" spontaniczności (bez której nie może istnieć kultura masowa) – a także wypływające z tego inne szczegółowe antynomie, o których mowa była wyżej.

Skoro antynomii nie da się obejść ani uniknąć – wynikiem wszelkich prób stworzenia „socjalistycznej kultury masowej" musi być hybrydyczność jej form i funkcji. Nad dyskotekami zawisają czerwone sztandary, a bohaterowie powieści kryminalnych, zamiast tropić zbrodnie, wygłaszają tyrady na temat wyższości socjalizmu nad kapitalizmem. Ludyczność wchodzi w nieunikniony konflikt z perswazyjnością i – na ogół przegrywa. Za tą ostatnią stoją bowiem potężniejsze siły i zapotrzebowania.

Efekt ostateczny? Posłużę się w tym miejscu cytatem. „Prawdziwą wiedzę o rzeczywistości zastępują formuły stereotypowe narzucane przez prasę, radio, telewizję, film. Monopolizacja środków masowego przekazu powoduje, że nie pojawiają się inne konkurencyjne opinie,

poglądy, wizje i idee. Taka sytuacja, w której istniałaby walka opinii i idei, zmuszałaby do wyboru, zastanowienia się, wysiłku myślowego. Jej brak prowadzi do bezkrytycznego, biernego przyjęcia stale powtarzających się formuł. Trwanie tego stanu powoduje stałe zmniejszanie się zdolności do krytycznego myślenia”[16]. Autorem tych absolutnie słusznych słów jest działacz partyjny i publicysta Jerzy Kossak, który stosuje je wszakże do sytuacji panującej w... USA. Tymczasem przystają one nierównie lepiej do stosunków krajowych. To właśnie u nas ostatecznym efektem zaprzęgania kultury masowej do perswazyjnych zadań jest nie tylko hybrydyczna sztuczność, ale uniformizacja, stereotypowość i – nuda. Od lat kursuje po Polsce stary dowcip z 1944 roku: w przygranicznym miasteczku na wschodzie dwaj sędziwi Polacy obserwują ze zgrozą wkraczanie „wyzwolicielskich” wojsk radzieckich. „Jak myślisz – odzywa się jeden – zagłodzą nas bolszewicy?” – „Zagłodzić, to może i nie zagłodzą – odpowiada drugi – ale zanudzą, zanudzą!...” Rozwój kultury masowej w PRL – mimo wszelkich jej ludycznych atrakcji – zdaje się, jak na razie, potwierdzać słuszność tego proroctwa.

ROZDZIAŁ II

Słowo – perswazja – kultura masowa

Ludzie bowiem wierzą, że ich własny rozum rządzi słowami,
lecz zdarza się tak, że słowa swoją siłę odwracają i oddziałują
na rozum.

F. Bacon, *Novum Organum*, I, LIX

Wer sich behaglich mitzuteilen weiss,
Den wird des Volkes Laune nicht orbitern;
Er wunscht sich einen grossen Kreis,
Um ihn gewisser zu ersebuttern.

J.W. Goethe, *Faust, Prolog w teatrze*

Parę spóźnionych wyjaśnień

Czas byłby wreszcie zdradzić, jaki jest temat i cel tej książki. W zamierzeniu autora ma być ona przyczynkiem do problemu funkcji perswazyjnych spełnianych przez kulturę masową w PRL, ściślej rzecz biorąc – przez tę dziedzinę kultury masowej, której głównym tworzywem jest słowo; jeszcze ściślej – przez ten wycinek owej dziedziny, którego tworzywem jest słowo literacko zorganizowane. Obracać się więc będziemy w świecie literatury popularnej, ale również – z jednej strony pewnych zjawisk paraliterackich, z drugiej zaś pewnych dzieł literatury „wysokoartystycznej" wtłoczonej dla perswazyjnych celów w ramy masowego obiegu. Autor nie rości sobie pretensji do szczegółowego i wyczerpującego przeglądu materiału, jaki w tak zakreślonej dziedzinie pozostaje do dyspozycji badacza. Rozdziały

następujące po niniejszym skupią się na kilku wybranych zjawiskach i wybranych tekstach – za to zajmą się nimi w sposób analityczny i możliwie najbardziej skrupulatny.

Zanim jednak przejdę do tych spraw szczegółowych i egzemplarycznych, będę musiał przebrnąć wraz z czytelnikiem przez niniejszy rozdział o ogólnym i bardziej teoretycznym charakterze. Rozdział poprzedni brał, żeby tak się wyrazić, byka za rogi (co prawda, byk to raczej wątły), próbując opisać – wstępnie i pobieżnie – jak się przedstawia kultura masowa w państwie takim jak PRL; zaczynając od impresji nieuprzedzonego obserwatora, przechodziłem do zarysowania tła socjopolitycznego, które umożliwia i zarazem determinuje wszelkie wewnętrzne paradoksy *mass-culture* w jej współczesnym polskim wydaniu. Od razu pojawiły się dalsze pytania. Po pierwsze: co to w gruncie rzeczy znaczy – „kultura masowa”? I czy przypadkiem jej perswazyjne skłonności, które ukazywałem jako coś specyficznego dla państw wschodniej Europy, nie stanowią cechy właściwej kulturze masowej w ogóle? Po drugie: skoro mowa będzie w dalszym ciągu głównie o zjawiskach kultury słownej – czy takie wydzielenie obszaru obserwacji ma jakieś sensowne podstawy? Czy w słowie, języku słownym kryją się jakieś osobne możliwości perswazyjnego oddziaływania, większe lub też obdarzone innymi właściwościami, niż to bywa w rozmaitych pozasłownych systemach znakowych, jakimi się posługujemy?

Bez odpowiedzi na te dwa ogólne pytania nie sposób będzie przejść do bardziej szczegółowych problemów. Oto więc rozdział drugi, w którym od specyficznego problemu kultury masowej w PRL najpierw cofniemy się do uniwersalnej kwestii kultury masowej „jako takiej”, następnie zaś dokonamy wycieczki na tereny lingwistyczne. W obu wypadkach trudno będzie ustrzec się powtarzania rzeczy być może czytelnikowi znanych, za co autor z góry przeprasza.

Arystokratyczne dąsy i demokratyczny krytycyzm

Z drugiej strony – trudno też będzie uniknąć uwikłania się w kontrowersje. Określenie „kultura masowa" wciąż jeszcze bowiem zalicza się do tych haseł wywoławczych, które – podobnie jak „dzisiejsza młodzież" lub „współczesny upadek obyczajów" – posiadają tajemniczą zdolność rozpętywania sporów i prowokowania inwektyw: i to chyba wszędzie i zawsze, niezależnie od szerokości geograficznej i epoki historycznej. Wzmianka o epokach nie jest wcale przejęzyczeniem. Znamienne dla nowoczesnych społeczeństw masowych zjawisko dezintegracji i stratyfikacji kultury ma swoje korzenie znacznie głębiej, niż skłonna byłaby przypuszczać potoczna opinia. I od znacznie dawniejszych, niż się powszechnie sądzi, czasów trwa też nieprzerwany spór dotyczący problemu wartościowania „niższej" i „wyższej", popularnej i elitarnej kultury. Dzieje tego sporu i myślowy rodowód krytyki kultury masowej analizuje się co prawda ostatnimi czasy coraz szczegółowiej[1]; wciąż jednak zdumienie laika może budzić fakt, że problem jest starszy, niżby się wydawało, że krytyczna refleksja nad rzekomą degeneracją kultury, wynikłą z jej zdemokratyzowania, narodziła się – i to we wcale sporych rozmiarach – bynajmniej nie w wieku XIX czy XX, lecz już w wieku XVIII, w stuleciu potężnego rozwoju technicznej bazy kultury i nowych, popularnych gatunków artystycznych[2].

Wiadomo jednocześnie, że był to nie tylko początek sporu, ale i początek ciągnącego się do dziś zasadniczego nieporozumienia, które szczególnie przybrało na sile w późniejszym, głównym nurcie krytyki kultury masowej; mam tu na myśli nurt płynący od Nietzschego, poprzez Ruskina, Ortegę y Gasseta, Spenglera, aż do myślicieli epoki w pełni już współczesnej: Dwighta Macdonalda czy – w pewnej mierze – Arnolda Hausera. Nie bez głębokiej racji ochrzczono ten nurt mianem krytyki „arystokratycznej". Zapewne, w ostatnich dziesięcioleciach trudno byłoby znaleźć poważnego badacza, który by do tej niedwuznacznie staromodnej postawy przyznawał się zupełnie otwarcie. Wciąż jednak

w dyskusjach nad kulturą masową pojawiają się – choćby w pseudonimowych przebraniach – kluczowe pojęcia „arystokratycznej" krytyki: takie na przykład jak „tłum", „degeneracja", „trywializacja", „równanie w dół". Dla wyznawców takiej koncepcji kultura masowa jest nie tyle odrębnym i samoistnym zjawiskiem, ile po prostu gorszym wydaniem kultury „wysokoartystycznej", „ambitnej", „elitarnej". Przejmując ogólne jej wzorce, usiłuje je przystosować na użytek współczesnego społeczeństwa masowego; a powodowana głównie komercjalnymi bodźcami, wybiera takie metody owego przystosowania, które zapewniałyby wytworowi kultury możliwie najpowszechniejszą akceptację (głośna koncepcja „homogenizacji" kultury stworzona przez Macdonalda[3]). Jednym słowem – grzech śmiertelny kultury masowej to bezustanna trywializacja „wysokich" wzorców w poszukiwaniu owego sławnego „wspólnego mianownika"[4], który w praktyce odnajduje się – rzecz jasna – na najniższym szczeblu społeczności odbiorców.

Nie trzeba zapewne – jak wspomniałem – nikogo przekonywać, że dzisiaj „arystokratyczna" krytyka kultury masowej stała się już postawą mocno anachroniczną. Pomijając fakt, że od czasów Nietzschego czy Ortegi y Gasseta, a nawet od pierwszych wystąpień Macdonalda, kultura masowa zdołała umocnić się na swych pozycjach, przestała być czymś nowym i drażniącym, po prostu przyzwyczaiła nas do siebie – trzeba dostrzec dwie co najmniej zasadnicze przesłanki, które zmuszają do postawienia pytań o wartość i ocenę w całkowicie odmienny sposób. Przesłanka pierwsza, która jest już truizmem: granice między kulturą wysokoartystyczną a masową zacierają się coraz bardziej nie tylko w tym sensie, że twórcy obiegu „niskiego" dążą do swoistego awansu poprzez naśladowanie „wysokich" wzorców, ale i w tym, że, odwrotnie, kultura wysokoartystyczna sięga po środki przekazu i gatunki związane dawniej z „niskim" obiegiem. Przesłanka druga, być może równie oczywista: teza o kulturze masowej pasożytującej na kulturze wysokoartystycznej i degenerującej jej osiągnięcia jest dzisiaj o tyle nieaktualna, że od progu XX wieku począwszy kultura masowa wykształca zupełnie oryginalne i samoistne kody wypowiedzi (jeden

tylko film wystarczy za wszystkie przykłady) oraz ogólne nurty artystyczne (na przykład zjawisko *pop-culture*, ogarniającej w latach sześćdziesiątych wszystkie dziedziny sztuki[5]), które kulturze „elitarnej” w gruncie rzeczy nic nie zawdzięczają.

„Arystokratyczna” krytyka kultury masowej jest więc dzisiaj z góry skazana na porażkę – nie tylko z tego powodu, że jest po prostu „nie na czasie”, ale i z tego, ważniejszego zapewne, że nie odpowiada współczesnej empirii, że w zestawieniu z rzeczywistością faktów kulturalnych okazuje się oparta na kryteriach schematycznych, zbyt automatycznie wiążących oceny z odpowiednimi członami dychotomicznego podziału kultury. Zmienił się zresztą i sam emocjonalny stosunek intelektualistów do kultury masowej, zwłaszcza chyba w ciągu lat sześćdziesiątych, zdominowanych przez styl myślenia wywodzący się z koncepcji M. McLuhana. Tony katastroficzne i wyniosły izolacjonizm, a nawet postawa neutralnej obserwacji, zaczynają – pod wpływem zresztą nie tylko oczywistej i niesłabnącej popularności kultury masowej, ale i jej niewątpliwych artystycznych osiągnięć – ustępować, jak to określił u nas niedawno jeden z krytyków, właśnie „nadziei” pokładanej w owej gigantycznej „maszynce do mięsa”[6], jaką jest współczesna *mass-culture*.

Nie znaczy to przecież, abyśmy mogli bez oporów popadać w McLuhanowską euforię i aby wszelka krytyka kultury masowej była dziś czymś nie na miejscu. Przeciwnie, właśnie fakt, że pokładamy w tej ostatniej nadzieję, każe przyjrzeć się jej wytworom ze szczególną uwagą. Więcej: dopiero wtedy można mówić o sensownej krytyce kultury masowej, kiedy zrezygnuje się z „arystokratyzmu” badawczego, automatycznie opatrującego c a ł ą tę sferę kultury znakiem ujemnym. Co zaś w zamian? Trudno odpowiedzieć jednym słowem; pewne jest w każdym razie, że nowe kryteria wartościowania musiałyby skutecznie pogodzić ze sobą dwa z pozoru sprzeczne, a jednakowo konieczne założenia metodyczne: uwzględnić mianowicie specyficzną odmienność kodów i poetyk, jakimi operuje kultura masowa,

a jednocześnie zastosować wobec niej taki system ocen, który „sprawdzałby się” w odniesieniu do całości kultury. Inaczej mówiąc: należałoby piętnować nie sam rzekomy grzech istnienia kultury masowej, ale takie jej grzechy, które, teoretycznie rzecz biorąc, mogłyby być udziałem jakiegokolwiek – „niskiego” czy „wysokiego” – obiegu, zaś w kulturze masowej objawiają się tylko częściej, „widoczniej” i na większą skalę.

Pozostaje najważniejsze pytanie: na czym takie kryterium oceny miałoby polegać? Nie ukrywam, że jego wybór jest sprawą dyskusyjną i że czytelnik, który nie zaakceptuje tego podstawowego założenia, ma właściwie prawo z czystym sumieniem odrzucić cały dalszy ciąg. Aksjologiczna arbitralność może być jednak większa lub mniejsza: i wydaje mi się, że stosunkowo najmniejsza będzie wtedy, jeśli wyjściowe założenie zostanie możliwie najsilniej powiązane z pewną obiektywnie dostępną empirią historyczno-społeczną. Idzie mi tu o kwestię s k u t k u s p o ł e c z n e g o, powodowanego – realnie lub choćby tylko w dającej się obiektywnie wykryć intencji komunikacyjnej – przez określony tekst kultury. Innymi słowy, chodzi o miejsce i rolę danego tekstu w historycznie określonym społecznym procesie komunikacji, mówiąc najprościej – o związek tego tekstu z problematyką o d b i o r u.

Jeśli tak kwestię rozumieć, wyjściowa propozycja całej tej książki, propozycja, z której wyprowadzone zostaną wszystkie dalsze twierdzenia i wnioski, przedstawiałaby się następująco:

Z n a k i e m u j e m n y m należałoby opatrzyć te wszystkie teksty kultury, których projektowane lub rzeczywiste społeczne oddziaływanie polega na tłumieniu samodzielności odbiorcy, na sprowadzaniu go do roli biernego, bezwolnego, manipulowanego z zewnątrz receptora. Z n a k i e m d o d a t n i m należałoby opatrzyć te wszystkie teksty kultury, których projektowane lub rzeczywiste społeczne oddziaływanie polega na ożywieniu aktywności

i samodzielności umysłowej odbiorcy, na poszanowaniu jego prawa do własnego sądu, własnej decyzji i własnej oceny.

I uwaga uzupełniająca:

Jakkolwiek nie jest prawdą ani to, że negatywne zjawisko ubezwłasnowolnienia występuje tylko na terenie kultury masowej, ani to, że nie potrafi się ona od tego obciążenia uwolnić – faktem jest, że teksty kultury masowej, wskutek dominującej w nich tendencji do zdobywania sobie możliwie najszerszej akceptacji, narażone są na to zjawisko w szczególnym stopniu. Faktem jest również, że właśnie wskutek tego olbrzymiego zasięgu kultury masowej występujące w niej tak często zjawisko ubezwłasnowolnienia odbiorcy miewa charakter szczególnie drastyczny i niebezpieczny.

Oczywiście – powtarzam – można się z tymi wyjściowymi założeniami zgodzić lub nie; jak wszelkie normy, a już zwłaszcza normy odniesione do kultury, mają one charakter bynajmniej nie uniwersalny, lecz względny i zmienny historycznie[7]. Ale właśnie problem historii odgrywa tu rolę o tyle istotną, że pewne historyczne doświadczenia społeczeństw dwudziestowiecznych każą chyba przyjąć powyższe kryteria jako zespół tez zobiektywizowanych i potwierdzonych społeczną praktyką – choćby nawet potwierdzenie to miało charakter jedynie tymczasowy, „na dzisiaj”, tj. choćby jutro, w przyszłości, miał tym tezom zaprzeczyć jakiś odmienny rodzaj doświadczeń społecznych (w co zresztą osobiście nie wierzę). „Na dzisiaj” w każdym razie prawda jest taka, że kultura ubezwłasnowolniająca odbiorcę była w wieku XX szczególnie chętna do służby rozmaitym totalitaryzmom. Systemy tego rodzaju opierały się zawsze na bezwolności i bierności mas, na swoistym uśpieniu świadomości społecznej, którą w tym stanie rzeczy łatwiej jest odgórnie manipulować. Działo się więc tak, że kultura masowa, która jest zawsze „demokratyczna” w znaczeniu powszechności zasięgu, nie zawsze bywała demokratyczna w sensie społecznego skutku. Nieraz – a dotyczy to nie tylko jej dziedzin z założenia nastawionych na indoktrynację, zatem na przykład dziedziny propagandy, ale również

dziedzin pozornie neutralnych, czysto rozrywkowych, ludycznych – służyła produkowaniu i utrwalaniu takiego stanu świadomości społecznej, który obiektywnie przyczyniał się do podtrzymywania istniejącego totalitarnego systemu lub do wytwarzania stanu powszechnej gotowości na przyjęcie totalitarnych rozwiązań. Dostrzegali to liczni obserwatorzy kultury dwudziestowiecznej: myślę tu nie tylko o scjentyficznym postrzeganiu naukowca, ale również o wizji artystycznej pisarza (warto porównać na przykład rolę, jaką odgrywa kultura masowa w dwu, skądinąd odmiennych, wizjach społeczeństwa przyszłości, jakie zarysowali Huxley w *Nowym wspaniałym świecie* i Orwell w *1984*).

Powtórzmy: badanie kultury masowej z perspektywy odbiorcy (podobnie jak historię literatury proponuje się dziś badać „z perspektywy czytelnika”[8]) i przy użyciu kryterium społecznego skutku wydaje się dziś obowiązkiem badacza i krytyka stokroć donioślejszym niż na przykład ocenianie stopnia jej „autentyczności” albo artystycznej „poprawności”, donioślejszym zatem niż analizowanie masowego tekstu z punktu widzenia wewnętrznego ładu estetycznego lub stosunku do wzorców kultury „wysokiej”. Te sprawy z pewnością też odgrywają jakąś rolę w procesie podnoszenia poziomu kultury masowej. Dopiero jednak w momencie wpływania na świadomość społeczną tekst kultury istnieje w sposób pełny. Dopiero wtedy można mówić o realnych – zgubnych czy pozytywnych – skutkach jego zaistnienia. I dopiero wtedy działalność krytyka, który na te skutki wskazuje, który przed nimi ostrzega – zaczyna nabierać prawdziwego sensu.

Ukryta retoryka

Jeden z postulatów tego rozdziału sprowadza się więc do podkreślenia potrzeby perspektywy socjologicznej w badaniach krytycznych nad kulturą masową – co, rzecz prosta, nie jest postulatem nowym, jako że problem socjologii odbioru tradycyjnie traktowany jest w tej dziedzinie

jako jeden z najważniejszych. Problemem znacznie nowszym, który dopiero od niedawna zaczyna zdobywać sobie prawo obywatelstwa w badaniach nad kulturą masową[9], jest natomiast perspektywa socjologiczna rozumiana w węższy i bardziej „wewnętrzny" względem tekstu sposób. Chodzi o analizę – posłużę się terminami zadomowionymi w polskiej teorii literatury – tzw. odbiorcy wirtualnego, szerzej: całej „poetyki odbioru"[10] zaprogramowanej w strukturze tekstu.

Są to sprawy dobrze już znane – szczególnie właśnie na terenie współczesnej teorii literatury – i wykorzystywane w badaniach wielokrotnie, ograniczmy się zatem do skrótowego przypomnienia, że w takim ujęciu przedmiotem zainteresowania badacza jest „wpisana" w tekst czy „zaprogramowana" w nim osobowość odbiorcy: nie tyle więc odbiorca z krwi i kości, ile jego wewnątrztekstowy „portret", zespół elementów tekstu, określających miejsce i rolę czytelnika (słuchacza, widza itp.) w tym elementarnym procesie komunikacyjnym, jaki zawiązuje się wokół danego tekstu kultury. Nie trzeba również dodawać, że owa „socjologia form artystycznych" (jeśli można w ten sposób rozszerzyć termin proponowany przez Sławińskiego[11]) – badająca wpisany w strukturę utworu p r o j e k t odbiorcy – nie rezygnuje bynajmniej z kontaktów z tą socjologią kultury, która ma z założenia charakter „zewnętrzny", bada mianowicie zachowania i reakcje r e a l n y c h odbiorców. Przeciwnie, obie te dziedziny wzajemnie się uzupełniają i w swoich ustaleniach mogą odnaleźć wzajemne potwierdzenie. Jeśli podkreślam tutaj ważność „wewnętrznego" ujęcia socjologicznego, to po pierwsze dlatego, że w ramach badań nad kulturą masową ta perspektywa przez długie lata po prostu nie istniała[12]; po drugie, co nawet istotniejsze, dlatego że właśnie tego typu badania wydają się właściwym zadaniem interpretatora kultury, niebędącego profesjonalnym socjologiem: do tego celu ma on swoje własne wyspecjalizowane narzędzia i poprzez tego rodzaju ustalenie może najbardziej wzbogacić wielowątkową wiedzę o masowej kulturze; wreszcie po trzecie – co być może najważniejsze – dlatego że funkcje krytyczno-ingerujące owej wiedzy, które nas tu szczególnie

interesują, właśnie w obserwacji „wewnętrznego” zaprogramowania „poetyki odbioru” poszczególnych tekstów znajdują swoją najbardziej uzasadnioną podstawę.

Skąd ten ostatni wniosek? Stąd, że w takim ujęciu badacz nie ogranicza się tylko do rejestracji już zaistniałych skutków społecznych, wynikłych z odbioru danego tekstu (tak jak to czyni jego kolega socjolog, wskazujący, dajmy na to, na związek wzrostu przestępczości ze wzrostem produkcji telewizyjnych *thrillerów* albo na przemiany obyczajowe w krajach zalanych falą porno). Przeciwnie, możliwość takich czy innych skutków społecznych odbioru widzi wówczas badacz j u ż w s a m y m t e k ś c i e – analizując wewnątrztekstowe czynniki, które tak czy inaczej ów odbiór programują. Pozwala to na realizowanie zadań profilaktyczno-ostrzegawczych, które są niezbędną częścią składową wszelkiej krytyki: pozwala na racjonalną n i e u f n o ś ć i k r y t y c y z m względem podsuwanych nam produktów kultury, na postawę zatem, która umożliwia korzystanie z kultury, ale i zarazem świadomy opór wobec jej manipulacyjnych mechanizmów – to, co Clyde Miller w swoim *The Process of Persuasion*[13] określił jako „odruch rozpoznawania” w tekście typowych chwytów ubezwłasnowolniających odbiorcę.

Perswazja: co to znaczy?

Jeśli przyjmujemy rozumienie każdego tekstu kultury jako wypowiedzi językowej[14], a więc jako swoistego układu nadawczo-odbiorczego, interesować nas tutaj będzie zespół tych cech tekstu, które odnoszą się do o d b i o r c y wypowiedzi. Według klasycznej terminologii Bühlera[15] chodziłoby zatem o językową funkcję impresywną, według nowszej Jakobsona[16] – o funkcję konatywną (a także inne, na przykład tzw. funkcję fatyczną, polegającą na podtrzymywaniu k o n t a k t u między nadawcą a odbiorcą wypowiedzi – widziane jednak w perspektywie celów tekstu związanych z oddziaływaniem na

odbiorcę). Obserwatora kultury masowej zainteresować jednak musi pewien specyficzny rodzaj funkcji konatywnej: uzewnętrznia się on nie tyle we wszystkich możliwych czynnikach wypowiedzi, których zadaniem jest odwołanie się do odbiorcy, ile raczej w tych szczególnych czynnikach, które determinują lub usiłują zdeterminować zachowanie (mentalne lub fizyczne) odbiorcy, i to zdeterminować w sposób pośredni, niejako utajony, nie zaś drogą bezpośrednich zakazów czy nakazów. Taką właśnie szczególną odmianę funkcji konatywnej proponowałbym nazwać funkcją p e r s w a z y j n ą.

Aby nie podtrzymywać rozpowszechnionego intuicyjnego mniemania, że perswazja ogranicza swoje działanie do terenu politycznej propagandy, spróbujmy pokazać istotę funkcji perswazyjnej na możliwie najbardziej niewinnym i nieszkodliwym przykładzie. Oto pięć zdań:

1. Niektórzy ludzie palą tytoń, inni zaś nie palą.
2. Palenie jest nałogiem.
3. Spośród ogółu palaczy ...% umiera na raka płuc.
4. Papieros gwoździem do twojej trumny.
5. Rzuć palenie!

Każde z tych zdań – będąc wypowiedzią językową – siłą rzeczy zawiera w sobie takie czy inne nastawienie na odbiorcę. W każdym z nich realizuje się więc językowa funkcja konatywna, tyle że mniej lub bardziej widoczna i nasilona: od zdania 1, w którym „obecność odbiorcy” polega tylko na tym, że coś mu się komunikuje, aż po wypowiedź 5, w której funkcja konatywna, zdecydowanie dominująca, polega na usiłowaniu bezpośredniego wprowadzenia zmiany w postępowaniu odbiorcy. A zatem – skala rozciąga się tu od neutralnego stwierdzenia do niedwuznacznego rozkazu. Jednakże nie o wszystkich spośród tych pięciu zdań dałoby się powiedzieć, że zawiera się w nich również funkcja perswazyjna. Pierwsze zdanie nie usiłuje w ogóle zdeterminować sposobu myślenia lub postępowania odbiorcy (co najwyżej usiłuje rozszerzyć jego wiedzę o rzeczywistości), ostatnie zaś czyni to wprawdzie, ale w sposób bezpośredni – poprzez rozkaz.

Perswazyjnie oddziałują natomiast zdania 2, 3 i 4, przy czym znów widać na ich przykładzie, że nasilenie funkcji perswazyjnej może przedstawiać się rozmaicie: od stosunkowo słabego natężenia w zdaniu 2 (które z pozoru ma charakter wyłącznie informacyjny, jednakże negatywne konotacje słowa „nałóg” wprowadzają tu element perswazji), poprzez silniejsze w wypadku zdania 3 (gdzie też z pozoru dominuje funkcja poznawcza, gdzie jednak również pojawia się sugestywna – choć jeszcze nie w konkretnego odbiorcę wycelowana – wzmianka o fatalnych skutkach palenia), aż po najsilniejsze zapewne natężenie w zdaniu 4 (gdzie wzmianka o tych samych fatalnych skutkach wzmocniona jest dodatkowo działaniem dobitnej i przekonującej metafory – zauważmy, że dominuje tu z pozoru funkcja poetycka – i gdzie perswazyjna przestroga kieruje się do konkretnego „ty” odbiorcy). W akcji zwalczania palenia największe pole do popisu miałoby z pewnością nie zdanie 3, i nie zdanie 5, ale właśnie zdanie 4 (w istocie zaczerpnęliśmy je ze współczesnego plakatu).

Proponuję zatem następującą definicję:

F u n k c j a p e r s w a z y j n a wypowiedzi jest to szczególna odmiana funkcji konatywnej, polegająca na usiłowaniu uzyskania realnego wpływu na sposób myślenia lub postępowania odbiorcy – jednakże nie drogą bezpośredniego rozkazu, a metodą utajoną i pośrednią, tak iż w wypowiedzi dominuje z pozoru inna niż konatywna funkcja językowa (na przykład funkcja estetyczna, poznawcza, emotywna itp.).

Zauważmy nawiasem, że odkąd w badaniach nad kulturą masową spopularyzowało się pojęcie perswazji, odtąd występuje ono niemal nieodmiennie w połączeniu z przymiotnikami typu „ukryta”, „utajona”, „pośrednia”. Szczególnie dobitnie doszło to do głosu w tytule wspomnianej tu już głośnej książki Vance’a Packarda *The Hidden Persuaders* (1957). Sama kultura masowa bowiem dawno już odkryła prawdę, że odbiorca w gruncie rzeczy nie lubi zdawać sobie sprawy z tego, iż jest obiektem manipulacji: perswazja jest więc skuteczniejsza

niż bezpośredni rozkaz czy nacisk, i tym skuteczniejsza, im bardziej ukryta. Cóż zresztą mówić o kulturze współczesnej: prawo to znała doskonale już starożytna retoryka. Oczywiście nie retoryka Platona, lecz Arystotelesa; dopiero bowiem ten ostatni zajął się na szerszą skalę wypracowaniem metod, przy pomocy których mówca wpływa nie tyle na poglądy partnera w dialogu, ile na namiętności biernego tłumu[17]. Arystoteles zdawał sobie przy tym w pełni sprawę, że tego rodzaju perswazja nie ma nic wspólnego z kryteriami prawdy czy fałszu; ze swoistym pragmatycznym cynizmem nazywał „czymś spaczonym, ale przecież niezbędnym" dziedzinę retoryki, która w całości „dotyczy pozoru". Ukryty charakter perswazji potrzebny jest właśnie po to, aby zamaskować nadużycia logiczne i fałsze: „Wszystko to jest złudą i zmierza do ujęcia słuchacza. Nikt nie używa pięknego języka, ucząc geometrii"[18]. Dlatego też na przykład Montaigne był w swoim prawie, gdy potępiał retorykę ze stanowiska moralistycznego, pisząc w *Próbach*: „Ci, którzy nakładają maski i barwiczkę białym głowom, mniej czynią złego: niewielka to strata nie oglądać ich w naturalnym stanie; tamci natomiast [tj. retorzy – dop. St.B.] czynią rzemiosło z tego, by mamić nie nasze oczy, ale sąd, aby koszlawić i kazić samą istotę rzeczy"[19]. I z tego samego powodu nie może dziwić, że współczesne poradniki dla propagandzistów powracają do stanowiska Arystotelesowskiego, ucząc nie tyle sztuki krzewienia takiej czy innej prawdy, ile sztuki „kształtowania postaw, opinii i zachowań zgodnych z aktualnymi racjami politycznymi"[20].

Nadużycia tak rozumianej perswazji nie od dziś stanowią przedmiot analizy i krytyki. Znamienne jednak, że współczesne badania nad perswazją w kulturze masowej dotyczą zdecydowanie najczęściej tych rodzajów tekstów, w których obecność perswazji jest poniekąd oczywista i naturalna – gdyż ich zasadniczą funkcją społeczną jest właśnie nakłanianie odbiorców do tych czy owych zachowań lub zjednywanie ich dla tych czy owych poglądów. Myślę, rzecz prosta, o reklamie i propagandzie oraz im właściwych środkach perswazyjnych (obie zresztą dziedziny były wyłącznym obiektem zainteresowania

klasycznej książki Packarda). Znacznie rzadziej dostrzegany jest fakt, że perswazja bywa nawet i skuteczniejsza, gdy zakamuflowana jest w tekstach niemających z pozoru nic wspólnego z „profesjonalnym" nakłanianiem, w tekstach, w których z zasady powinna dominować funkcja estetyczna, poznawcza, emotywna... Również i tutaj dostrzec można przejawianie się wyrazistych, choć utajonych „kodów retorycznych"[21], typowych chwytów perswazyjnych wchodzących w skład retorycznego repertuaru kultury masowej.

Odbiorca ubezwłasnowolniony

Pora wreszcie na próbę choć najogólniejszego określenia, z jakich to chwytów składa się ów retoryczny repertuar masowej kultury. Przedtem jednak rozstrzygnijmy jedną jeszcze wątpliwość. Mówiąc o kulturze, mamy przecież na myśli teksty osadzone w rozmaitych systemach znakowych – rozmaitych zarówno pod względem ich materialnej, tworzywowej odmienności, jak i z punktu widzenia odmienności reguł produkowania sensów. Czy wobec tego w ogóle można mówić o kulturze masowej jako o pewnej całości, w której obowiązują takie czy inne wspólne prawa traktowania odbiorcy i realizowania aktu komunikacji?

Sprawa jest z pewnością dyskusyjna i na przykład niezmiernie dziś wpływowy nurt badań kultury masowej związany z poglądami Marshalla McLuhana skłania się ku zdecydowanie negatywnej odpowiedzi na to pytanie. Podstawowa teza McLuhana „Środek komunikowania sam jest komunikatem"[22] (czy też, w innej wersji przekładu: „przekazem jest przekaźnik") stwierdza wszak dość kategorycznie, że nie można traktować na równych prawach tekstów operujących różnym tworzywem znakowym i przekazywanych przez różne „media". Dotyczyć to ma również problemów perswazji, która przedstawia się zupełnie odmiennie w wypadku na przykład „zimnych" i „gorących" środków przekazu (słynne twierdzenie McLuhana, iż Hitler

nie znalazłby poparcia mas, gdyby w swych kampaniach propagandowych miał możność posługiwania się nie radiem, lecz telewizją).

Tezy kanadyjskiego myśliciela są sugestywne, to prawda; przecież jednak, z drugiej strony, równie sugestywnie narzuca się intuicyjna obserwacja, iż prasa, radio, plakat, film, komiks, piosenka, powieść popularna, program telewizyjny, kampania propagandowa czy reklamowy slogan w realizacji swoich perswazyjnych funkcji posługują się pewnym wspólnym i stałym zestawem „modeli retorycznych" czy „mechanizmów nakłaniania". Cała różnica w tym, że, po pierwsze, modele te realizują się w odmiennych tworzywach znakowych, po drugie, w zależności od bardziej lub mniej „gorącego" środka przekazu (i związanego z nim systemu znakowego) impresyjno-perswazyjne nacechowanie tekstu może się nasilać lub osłabiać. Niezależnie jednak od tworzywa, z jakiego korzystają, teksty kultury podlegają przecież pewnym wspólnym prawom semiotycznym, są z a w s z e oparte na stałym modelu sytuacji komunikacyjnej, w którego obrębie pojawiają się możliwości uniwersalnych retorycznych zabiegów, manipulujących osobowością odbiorcy lub przynajmniej przygotowujących grunt pod taką manipulację.

Żeby to podsumować: w ramach tekstów kultury masowej należałoby, moim zdaniem, dostrzec oddzielnie zespół operacji perswazyjnych o charakterze uniwersalnym (nazwijmy go „retoryką ogólną kultury masowej") i zespoły operacji czy chwytów perswazyjnych właściwych konkretnym typom tekstów i systemom semiotycznym (nazwijmy je „retorykami szczegółowymi": na przykład retoryka powieści popularnej, retoryka plakatu, retoryka filmu, retoryka nagłówka prasowego, retoryka estradowego *show*, nawet retoryka architektury czy retoryka proksemiczna[23] itd.). „Retoryki szczegółowe" nie dadzą się oczywiście rozpatrywać w oderwaniu od cech szczególnych danego systemu znakowego, cech, które mogą utrudniać lub ułatwiać, a w każdym razie modyfikować w ten czy inny sposób realizację funkcji perswazyjnej.

O „ogólnej retoryce kultury masowej” można jednak mówić, nie biorąc chwilowo pod uwagę problemu konkretnego tworzywa znakowego, z jakiego korzysta ten czy inny tekst. Zaryzykowałbym tutaj wyszczególnienie następujących mechanizmów retorycznych, zastrzegając się, że lista ich przypuszczalnie nie jest pełna i nie stanowi jakiejś ścisłej typologii – ogranicza się po prostu do operacji najczęstszych i najłatwiej zauważalnych.

1. MECHANIZM EMOCJONALIZACJI ODBIORU, czyli spełnienie warunku BEZREFLEKSYJNEJ PERCEPCJI. W ramach każdej chyba retoryki użytkowej – od Arystotelesa po współczesne poradniki dla mówców lub dziennikarzy[24] – jest to sprawa najbardziej oczywista i najszerzej omawiana. Istotnie bowiem uderzać musi fakt, że wszelkie niemal teksty kultury zorientowane perswazyjnie „zaczynają” swoje oddziaływanie na odbiorcę od swoistego sparaliżowania jego możliwości intelektualno-refleksyjnych i spotęgowania zdolności do odczuwania emocji. Odbiór ma się stać irracjonalny i zależny od sympatii czy uprzedzeń istniejących w świadomości lub podświadomości ogółu odbiorców. Perswazja jest zresztą nawet skuteczniejsza, gdy odwołuje się nie tyle do emocji wyższego rzędu, ile do impulsów podświadomościowych; zjawisko to analizowali szczegółowo zwłaszcza amerykańscy badacze reklamy[25]. Zasada emocjonalizacji odbioru daje się jednak dostrzec nie tylko w tradycyjnie zorientowanych na perswazję dziedzinach, jak reklama czy propaganda. Daje ona znać o sobie również w bardziej z pozoru neutralnych pod tym względem tekstach kultury masowej, której najczęstsze kategorie emocjonalne – sensacyjne napięcie, sentymentalne współczucie, instynkt agresji, erotyzm itp. – stają się nader często wehikułami transportującymi z nieodmiennym powodzeniem określone treści perswazyjne. Znamy wszyscy z niezliczonych filmów, widowisk czy powieści sensacyjnych typową scenę, kiedy niebezpieczeństwo ze strony zbrodniarza grozi na przykład małemu dziecku – i wiemy wszyscy, że w momencie odbierania takiej sceny nawet widz o stuprocentowo praworządnych przekonaniach bez oporu zaakceptuje

najbrutalniejsze i najbardziej sprzeczne z prawem działania detektywa, jeśli tylko dzięki nim uda się zlikwidować zbrodniarza i ocalić dziecko. To oczywiście przykład dosyć niewinny – ileż jednak dałoby się wymienić sytuacji, w których ta sama zasada zwycięstwa sentymentalnego współczucia nad rozumową refleksją daje się wykorzystywać do znacznie bardziej wątpliwych celów.

2. MECHANIZM WSPÓLNOTY ŚWIATA i WSPÓLNOTY JĘZYKA, czyli spełnienie warunku PEŁNEGO POROZUMIENIA. Ma się rozumieć, warunek nawiązania porozumienia między nadawcą a odbiorcą komunikatu ma zasięg ważności daleko szerszy niż dziedzina tekstów perswazyjnych czy dziedzina kultury masowej: obejmuje po prostu wszelkiego typu sensowne wypowiedzi. Aby tekst mógł cokolwiek komunikować odbiorcy, musi dotyczyć znanej mu przynajmniej częściowo rzeczywistości i operować znanym mu (też: przynajmniej częściowo) językiem. Ale właśnie: częściowo. Znaczy to, że mogą istnieć teksty, które właśnie poszerzają wiedzę odbiorcy o informacje na temat rzeczywistości dotąd mu nieznanej lub znanej zbyt słabo, oraz teksty, które wzbogacają opanowany przezeń system znaków o nowe znaki lub nowe reguły ich kojarzenia. Na tym polega rola wszelkich tekstów o ambicjach czy to poznawczych, czy nowatorskich w zakresie sposobu wypowiedzi, a więc tekstów składających się na tę dziedzinę kultury, gdzie dominuje tendencja do uaktywniania odbiorcy. W kulturze ubezwłasnowolniającej odbiorcę pojawia się natomiast tendencja odwrotna: dążność do unikania czegokolwiek, co mogłoby zakłócić poczucie posiadania przez nadawcę i odbiorcę „wspólnego świata” i „wspólnego języka”. Nadawca tekstu, dzięki rozmaitym, mniej lub bardziej widocznym zabiegom, stara się stworzyć pozór jakiegoś „my”, które obejmowałoby go wraz z odbiorcami – sugeruje więc istnienie wspólnego świata doświadczeń i wartości oraz posługuje się wyłącznie konwencjami artystycznymi i znakami językowymi już „sprawdzonymi”, zaakceptowanymi przez odbiorców. Tendencja ta jest, jak się wydaje, tym silniejsza, im bardziej nasila się funkcja

perswazyjna: wystarczy tu przypomnieć wnioski płynące z analizy reklam dokonywanej przez Umberto Eco[26] czy też tego samego autora interpretację sensacyjnych powieści Fleminga o Jamesie Bondzie[27]. I im silniej tendencja ta daje znać o sobie, tym wyraźniej też ujawnia się jej odwrotna strona: umacnianie poczucia wspólnoty w ramach owego „my” (nadawca + odbiorca) powoduje bowiem jednocześnie, że z coraz bardziej agresywnym nastawieniem spotykają się „oni” – ci, którzy pozostają poza obrębem wspólnoty. Innymi słowy, im usilniej dany tekst kogoś zwalcza, im bardziej pragnie skierować animozje odbiorcy ku jakimś „nim” – tym bardziej stara się ugruntować poczucie wspólnoty świata i języka, jakie łączy nadawcę i odbiorcę. Również i z tego aspektu perswazji zdawała sobie doskonale sprawę retoryka starożytna.

3. MECHANIZM SYMPLIFIKACJI ROZKŁADU WARTOŚCI, czyli spełnienie warunku ŁATWEJ ORIENTACJI AKSJOLOGICZNEJ. Problem ten wiąże się dość ściśle z przedstawionym przed chwilą. Konsekwencją rozbicia świata na opozycję „my – oni” staje się mianowicie w tekstach zorientowanych perswazyjnie uproszczenie rozkładu wartości i zredukowanie ich nieskończonej skali do prymitywnego czarno-białego przeciwstawienia wartości „naszych, czyli pozytywnych” i „obcych, czyli negatywnych”. Pamiętajmy, że perswazja musi się kierować zawsze przeciw czemuś i w imię czegoś. W tekstach, gdzie funkcja perswazyjna dominuje, nie ma przeto miejsca na jakiekolwiek odcienie pośrednie między czernią a bielą – choć ów uproszczony rozkład wartości wcale nie musi być tak jawnie i dosłownie narzucony odbiorcy jak na przykład w wypadku klasycznego westernu (w którym nawet barwa ubioru złoczyńcy i szlachetnego szeryfa była poddana niezmiennym regułom i jednoznacznie obciążona semantycznie) lub, sięgając do zupełnie innej dziedziny, w wypadku socrealistycznego plakatu (gdzie nie istniały postacie pośrednie pomiędzy herosami Przodującego Ustroju a „psami łańcuchowymi imperializmu”). W dzisiejszych tekstach perswazyjnych przeważają bardziej powściągliwe sposoby przemycania symplifikacji rozkładu wartości,

wmanewrowujące odbiorcę niejako niezauważalnie w jednoznaczną akceptację wartości jednej „strony”, a negację drugiej. Warto byłoby pod tym względem przeanalizować poetykę na przykład reportażu (gatunku z pozoru skrajnie obiektywnego i dalekiego od celów perswazyjnych), fotografii prasowej lub filmu dokumentalnego.

4. MECHANIZM ODBIORU BEZALTERNATYWNEGO, czyli spełnienie warunku ZWOLNIENIA OD DECYZJI. Obserwacja ta odnosi się zarówno do odbioru widzianego synchronicznie, jak i do odbioru analizowanego jako proces: w każdym z tych dwu sensów odbiór jest zaprogramowany przez tekst perswazyjny tak, aby odbiorca był możliwie całkowicie zwolniony od samodzielnych decyzji interpretacyjnych. Na każdym z poszczególnych etapów procesu odbioru i na każdym „piętrze” tego odbioru – od warstwy językowej po światopoglądowe uogólnienia – chwyty perswazyjne tak sterują odbiorcą, aby w każdym momencie miał on przed sobą tylko jedno w istocie wyjście: bez alternatywy i bez konieczności wyboru. Jest charakterystyczne, że im większe nasilenie funkcji perswazyjnej, tym wydatniejsza rola artystycznych konwencji: teksty zorientowane w pierwszym rzędzie na perswazję unikają na przykład rozwiązań językowych czy kompozycyjnych o charakterze nietypowym, opartych na wieloznaczności, budzących w odbiorcy wątpliwości interpretacyjne. Jeśli pojawia się tu jakaś gra znaczeniami (na przykład w metaforycznym plakacie politycznym czy w opartym na grze językowej haśle reklamowym), są to z reguły znaczenia oczywiste i czytelne, a ich zderzenie, jakkolwiek z pozoru nieraz odkrywcze, stanowi chwyt usankcjonowany przez konwencję.

Cztery „mechanizmy” perswazji, które wyróżniłem powyżej (powtarzam, że z pewnością nie jest to lista kompletna), oczywiście zazębiają się i współpracują ze sobą: żaden z nich nie byłby w pełni efektywny bez współdziałania pozostałych. Łatwo zresztą zauważyć, że wszystkie cztery dadzą się sprowadzić do wspólnego mianownika, jakim jest tendencja do z w o l n i e n i a odbiorcy z obowiązku takiej czy innej samodzielnej aktywności umysłowej. Ta ostatnia obserwacja

rzuca chyba nieco światła na pozornie zagadkowy problem: jak jest możliwe, aby teksty nacechowane perswazyjnie cieszyły się tak wielką popularnością i skutecznością, skoro tak łatwo jest zdać sobie sprawę z ich ubezwłasnowolniającego i poniekąd poniżającego odbiorcę nastawienia?

Dwa labirynty

Aby na to pytanie choć w przybliżeniu odpowiedzieć, należałoby, jak sądzę, wyjść poza analizę samych tekstów kultury i sięgnąć do interpretacyjnych narzędzi nauk społecznych. Na przykład – do argumentów psychoanalizy społecznej. Myślę tu zwłaszcza o Erichu Frommie i jego szeroko znanej koncepcji „ucieczki od wolności”[28], tak przekonującej, gdy chodzi o wyjaśnienie motywów, dla których masy zamieniają wolność i duchową niezależność na poczucie bezpieczeństwa i zwolnienie od konieczności samodzielnego wyboru.

Trudno znaleźć inną koncepcję, która byłaby w stanie wyjaśnić zarówno istotę dwudziestowiecznej kultury masowej, jak i przyczyny jej oszołamiającej popularności. Zważmy bowiem: od samych początków nowocześnie rozumianej kultury masowej jej obserwatorzy bezustannie usiłują skonstruować definicję, która uwzględniłaby obydwa te elementy. Walter Benjamin widział istotę nowego zjawiska w odmiennym niż dotąd „sposobie produkcji” dóbr kultury, w możliwości „technicznej reprodukcji” dzieł sztuki, ich masowego powielania i rozpowszechniania (z czym wiążą się odmienne niż dawniej sytuacje odbioru i zmiana najbardziej nawet podstawowych przekonań o naturze sztuki)[29]. W takim ujęciu kultura masowa różniłaby się od tradycyjnej kultury „elitarnej” tym, że jest po prostu – bardziej masowa, że posiada nieporównanie większy krąg realnych odbiorców. Inni badacze poszukiwali odpowiedzi w analizie mitów, kreowanych i rozpowszechnianych przez kulturę masową, a zaspokajających takie czy inne wewnętrzne potrzeby dzisiejszych społeczeństw. Jeszcze inni,

odwołując się do psychologii percepcji, kładli nacisk na zastosowanie elektronicznych środków przekazu, będące niewątpliwie przełomem w sferze obyczajów odbiorczych. Rozpowszechnioną odpowiedzią jest wreszcie przekonanie, że kultura „masowa" jest po prostu ł a t w i e j s z a w odbiorze od kultury „elitarnej", bardziej „prymitywna", mniej „skomplikowana".

We wszystkich tych określeniach jest jakaś część prawdy, ale też z każdego z nich kultura masowa w jakiś sposób się wymyka. Problem „technicznej reprodukcji" jest bezsprzeczny, ale ma w sobie coś z tautologii. Analiza mitów kultury masowej dotyczy jej bardzo istotnego, ale przecież nie jedynego aspektu (pomija na przykład sprawę jej rozmaitych poetyk, stylów itp.). McLuhanowskie absolutyzowanie „środka przekazu" poddaliśmy krytyce już wcześniej. Wreszcie, co do rzekomej „łatwości" kultury masowej sprawa wcale nie jest prosta: zjawisko powieści detektywistycznej lub tzw. rozrywek umysłowych wskazuje, że odbiorca kultury masowej niekoniecznie poszukuje w niej „łatwości", nieraz bawi go właśnie pokonywanie przeszkód i rozwiązywanie zagadek.

Być może cała trudność polega po prostu na nieścisłym postawieniu pytania. Jedna z tez całej tej książki sprowadza się do przekonania, że należałoby mówić nie tyle o podziale współczesnej kultury na „masową" i „elitarną", ile o podziale na kulturę ubezwłasnowolniającą odbiorcę i kulturę dążącą do zwiększenia jego samodzielnej aktywności. Te dwa podziały bynajmniej nie pokrywają się ze sobą. Mowa już była w tym rozdziale o licznych wyjątkach i strefach pośrednich: wprawdzie ubezwłasnowolnienie odbiorcy istotnie stanowi częstą cechę wytworów kultury masowej, jednakże nie jest to cecha bezwarunkowa. Teksty o masowym zasięgu nie muszą czerpać swojej popularności wyłącznie z tego źródła. Z drugiej zaś strony, tendencja do ubezwłasnowolniania trafia się wcale nierzadko i w dziełach kultury z założenia „elitarnej".

Na czym jednak polega w praktyce różnica pomiędzy kulturą „ubezwłasnowolniającą" a „uaktywniającą", pomiędzy taką, która

manipuluje odbiorcą za pomocą określonych „nakazów”, a taką, która stawia przed nim pewne „zadania”? W strukturę utworu przynależnego do drugiego z wymienionych typów kultury wpisany jest odbiorca, którego zadaniem jest podejmowanie samodzielnych decyzji, i to na wszystkich „piętrach” odbioru: począwszy od rozszyfrowania sensu wieloznacznej metafory – aż po dokonywanie najbardziej skomplikowanych uogólnień światopoglądowych. We wszystkich tych planach odbiorca kultury „uaktywniającej” jest niejako skazany na samodzielność, na dokonywanie – metodą prób i błędów – właściwego wyboru, który umożliwi w dalszych swoich konsekwencjach rozumienie całości dzieła. Proces odbioru można by w takim wypadku przyrównać do poruszania się w labiryncie: co chwila należy wybierać którąś z rozwidlających się dróg, nie będąc przy tym pewnym, że doprowadzi ona do celu. Jest to labirynt „otwarty” – otwarty na możliwość wyboru i samodzielnej decyzji. Natomiast w wypadku typowego wytworu kultury „ubezwłasnowolniającej” rzecz wygląda inaczej. Odbiorca, jak już wskazywaliśmy przy okazji rozpatrywania mechanizmów perswazji, jest tu w przeważającej mierze zwolniony z obowiązku podejmowania samodzielnych decyzji (oczywiście poza początkową decyzją przystąpienia bądź nieprzystąpienia do odbioru); dzieło niejako samo steruje odbiorcą. Toteż gdyby i tutaj zastosować nasze porównanie, tekst wypadałoby wyobrazić sobie jako dość osobliwy i poniekąd sprzeczny ze swym przeznaczeniem labirynt „zamknięty”: nie można byłoby w nim zabłądzić, gdyż jego korytarze, choćby najbardziej nawet długie i zawiłe (produkt kultury masowej, jak przed chwilą wspomnieliśmy, niekoniecznie musi być „łatwy”, od początku do końca maksymalnie uproszczony), nie posiadają rozgałęzień i niejako same prowadzą odbiorcę do celu.

Mówiąc o labiryncie „zamkniętym” i „otwartym”, nawiązujemy oczywiście do znanej koncepcji „dzieła otwartego” Umberto Eco[30]. O „umyśle otwartym i zamkniętym” pisał Milton Rokeach[31]. O „społeczeństwie otwartym i zamkniętym” – Karl Popper[32]. Pojęcia te, wzięte z różnych dyscyplin i różnych systemów myślowych, dają się

jednak ułożyć w spoisty łańcuch. Dzieło „zamknięte”, kultura „ubezwłasnowolniająca” – to manipulator i zarazem zwierciadło społecznej mentalności „zamkniętej”: zwolnienie od podejmowania samodzielnych decyzji odpowiada przemożnemu zapotrzebowaniu na wtopienie się w „zamknięte” społeczeństwo, na szansę „ucieczki od wolności” w stronę dobrowolnie przyjętego zniewolenia i posłuszeństwa. W swoim skrajnym wydaniu kultura „ubezwłasnowolniająca” wychowuje wzorowego obywatela państwa totalitarnego.

Tyrania słów

Przypomnijmy, że wszystko, co dotąd powiedziano, odnosi się w jednakowej mierze do różnych pod względem semiotycznym typów tekstów, składających się na zorientowany perswazyjnie odłam kultury. Trzeba jednak w tym miejscu – choćby z uwagi na to, że dalszy ciąg książki skupi się na analizie zjawisk literackich – odpowiedzieć na pytanie bardziej szczegółowe: jak przedstawiają się środki perswazyjne związane z tym konkretnym systemem znakowym, jakim jest język naturalny (słowny); oraz: na czym polega „retoryka szczegółowa” tej dziedziny kultury, która posługuje się słowem jako wyłącznym tworzywem znakowym, a więc dziedziny zjawisk literackich i paraliterackich, szczególnie tych o masowym zasięgu.

Otóż wydaje się, że specyfika perswazji w tekstach słownych może wynikać z trzech wręcz elementarnych faktów:

1. Język naturalny (słowny), jako środek porozumiewania się najbardziej podstawowy i powszechny (w danej społeczności etnicznej), a zarazem najbardziej rozbudowany i giętki, stanowi system znaków szczególnie silnie determinujących nasz sposób myślenia o świecie. Tematu „język a światopogląd” dotyczy cały, niezmiernie wpływowy nurt językoznawstwa, zapoczątkowany już przez myślicieli wieku XVIII

(Herder, Vico, Rousseau i in.), a zwłaszcza von Humboldta[33], w wieku XX zaś reprezentowany przez słynną, przełomową hipotezę Sapira-Whorfa[34]. Wypada tu jednak szczególną uwagę zwrócić na działalność szkoły tzw. semantyki ogólnej (*General Semantics*)[35], wywodzącej się od poglądów A. Korzybskiego[36], a popularnej – od lat trzydziestych do dziś – zwłaszcza w USA. Zgodnie z jej tezami pomiędzy „światem werbalnym" (usymbolizowanym w języku) a „światem ekstensjonalnym" (istniejącym w zewnętrznej rzeczywistości) istnieje stałe napięcie, wynikające z oczywistych ograniczeń języka: według metaforycznego określenia Korzybskiego język jest mianowicie zespołem „Map", oznaczających pewne rzeczywiste „Terytoria", ale przecież nietożsamych z tymi „Terytoriami", lecz bardziej schematycznych i płaskich. Tej nietożsamości nie jest jednak w pełni świadom przeciętny użytkownik języka, skłonny traktować umowne „Mapy" językowe jako rzeczywiste „Terytoria". Ponieważ zaś język ma wpływ na nasze myślenie, a myślenie na działanie – od nieporozumień i świadomych nadużyć językowych krok już tylko do groźnych zjawisk społecznych: do nie tylko „Władzy słów", ale i „Tyranii słów" (tytuły książek S. Chase'a[37], jednego z wczesnych przedstawicieli *General Semantics*), której przejawy teoretycy semantyki ogólnej dostrzegali z jednej strony w działalności komunistycznych i faszystowskich dyktatur lat trzydziestych oraz ich propagandy, z drugiej – w rozwijającym się społeczeństwie konsumpcyjnym Zachodu i jego perswazyjnie zorientowanej kulturze masowej[38]. Jest rzeczą ciekawą, że najbardziej sugestywne potwierdzenie tezy o związku „tyranii słów" z totalitarną dyktaturą przyniosły w latach późniejszych dwie książki pod każdym niemal względem odmienne. Pierwsza z nich – rzecz oparta na literackiej fikcji – to oczywiście *1984* Orwella ze słynnym aneksem, wyjaśniającym zasady „nowomowy". Książka druga – rzecz dokumentarna i oparta na historycznym materiale – to równie słynna *LTI* (*Lingua Tertii Imperii*) Victora Klemperera[39], stworzone przez naocznego obserwatora, a zarazem fachowego językoznawcę dzieło o języku narodowego socjalizmu i o jego wpływie na świadomość

społeczną obywateli Trzeciej Rzeszy, zdominowaną przez „myślenie autorytarne”. Językowy projekt Orwella można było jeszcze uważać za genialny koncept z zakresu *science fiction*; książka Klemperera odnosiła się już do „nowomowy” rzeczywistej i przekonująco dokumentowała fakt, iż w samej strukturze języka, jego elastyczności znaczeniowej, jego potencji słowotwórczej itd. tkwią określone możliwości perswazyjnego oddziaływania, które dyspozytorzy masowych tekstów potrafią odpowiednio wyzyskać dla kształtowania społecznej świadomości.

2. Kolejnym rysem specyficznym perswazji słownej jest fakt, że olbrzymią tradycję – nieporównywalnie większą niż w wypadku innych systemów znakowych – posiada k o d y f i k a c j a słownych chwytów perswazyjnych, dokonywana w ramach rozmaitych retoryk użytkowych. W tym względzie słowo ma znaczną przewagę nad innymi, równie odwiecznymi nawet, tworzywami znakowymi: problematyka perswazji słownej już od czasów starożytnych wyszła bezpowrotnie ze sfery mglistych intuicji, z której dopiero dziś zaczyna się wydobywać na przykład retoryka architektury czy, powiedzmy, retoryka proksemiczna (określająca perswazyjne funkcje, jakie może pełnić taka czy inna odległość między rozmówcami, między mówcą a tłumem itp.). Ukryte w języku słownym możliwości oddziaływania zostały dzięki owym retorykom użytkowym – od Arystotelesa aż po dzisiejsze poradniki dotyczące „języka polityki” lub perswazji w środkach masowego przekazu[40] – usystematyzowane i doprowadzone do perfekcji, co ułatwia ich skuteczne stosowanie w praktyce.

3. Mowa była dotąd głównie o tekstach użytkowych lub paraliterackich, perswazja słowna posiada jednak swoje odrębne i niebagatelne tradycje na jeszcze wyższym poziomie organizacji: w dziele literackim. Od poziomu stylistycznego (tu: perswazyjna wartość pewnych tropów stylistycznych, na przykład metafory lub *pars pro toto*, rola organizacji brzmieniowej, zjawisk językowych w rodzaju zwrotu do adresata, organizacji składni przez powtórzenia, enumerację itd.), poprzez poziom kompozycyjny (konstrukcja bohatera, organizacja

czasu i przestrzeni, kreacja tzw. obrazu autora, odpowiednie programowanie wirtualnego odbiorcy), aż do sfery zjawisk genologicznych (uciekanie się do gatunków literackich tradycyjnie kultywujących funkcję dydaktyczno-perswazyjną) – na wszystkich tych poziomach dostrzegamy niebywałe zróżnicowanie i bogactwo specyficznych perswazyjnych możliwości literatury. Dołącza się zaś do tego wpływ kontekstu, na jaki składa się szeroko rozumiana kultura literacka danego okresu. Nie może dziwić, że właśnie dzisiaj da się zaobserwować bujny rozkwit pewnych dziedzin i gatunków literatury popularnej (felieton, wiersz satyryczny, piosenka o zadaniach „ideologicznych", na przykład wojskowa, powieść dydaktyczna dla młodzieży, powieść produkcyjna, powieść sensacyjna obliczona na perswazję ideologiczną, na przykład szpiegowska, i in.), które z tych możliwości – zwłaszcza w państwach typu PRL – na wielką skalę korzystają[41]. Opis paru takich gatunków znajdzie czytelnik w dalszej części tej książki, która zresztą – jak to już podkreślałem – nie stara się o obraz kompletny i wyczerpujący.

Faktem jest w każdym razie, że trzy szczególne okoliczności scharakteryzowane powyżej przyczyniają się do stworzenia ogromnie urozmaiconego zestawu perswazyjnych możliwości tekstów literatury popularnej. Trudną byłoby rzeczą twierdzić, że w związku z tym właśnie teksty słowne posiadają we współczesnej kulturze największą „moc" perswazyjną; tak zapewne nie jest – chyba istotnie „ikonosfera"[42] zdobywa sobie dziś pod tym względem coraz większą przewagę. Można natomiast powiedzieć bez obawy błędu, że słowo, zwłaszcza słowo literackie, rekompensuje sobie tę porażkę nieporównanie większym wysubtelnieniem i rozbudowaniem repertuaru swoich chwytów perswazyjnych. I chyba właśnie dlatego tak pilną potrzebą staje się dziś badanie nie tylko ogólnej retoryki kultury masowej, ale również szczegółowej retoryki literatury, która zwłaszcza w masowym obiegu posiada pod tym względem olbrzymie i wciąż jeszcze nierozszyfrowane do końca możliwości.

Dwa autorytety

Jestem – niech mi będzie wolno wtrącić na zakończenie parę słów bardziej osobistych – przedstawicielem tego pokolenia, które z natury rzeczy nie mogło mieć względem kultury masowej żadnych apriorycznych uprzedzeń. Nie mogło po prostu dlatego, że dorastało już w świecie przez tę kulturę opanowanym, w świecie, w którym piosenki Beatlesów, telewizyjne transmisje sportowe, powieści kryminalne, plakaty i westerny trudno było odczuwać jako coś niepokojąco nowego, drażniącego ukształtowane wcześniej przyzwyczajenia odbiorcze. Nie stać tego pokolenia na krytykę „arystokratyczną", bo kultura masowa była i jest jego codziennym doświadczeniem: a jeśli była i jest odczuwana jako coś odrębnego w porównaniu ze sferą zamieszkałą przez wiersze Mallarmégo, kwartety smyczkowe Beethovena i obrazy Pollocka, to różnica kryje się bardziej w stopniu rozpowszechnienia i dostępności niżeli w jakiejkolwiek z góry założonej „niższości" masowej kultury; jest różnicą zasięgu i środka przekazu, niekoniecznie różnicą jakościową. Krytyk, który w latach sześćdziesiątych porównywał piosenki Beatlesów do pieśni Schuberta, wyrażał ten pogląd z rzadko spotykaną otwartością. Znaczyło to bowiem, że obecność masowej tandety i masowego kiczu wcale nie wyklucza powstawania w ramach kultury masowej dzieł autentycznych i wybitnych, wobec których nie trzeba stosować żadnej taryfy ulgowej.

Jestem tego samego zdania i właśnie dlatego twierdzę, że krytyka kultury masowej jest rzeczą potrzebną i konieczną: tyle że nie krytyka globalnego potępienia i arystokratycznej wyższości. Raczej krytyka, która byłaby w stanie oddzielić ziarno od plew, która w obrębie kultury masowej umiałaby obok autentycznych wartości wytropić to, co nas pozbawia własnej woli, co nas wtłacza w gotowe schematy myślowe, co nami manipuluje bez naszej wiedzy.

Właśnie stąd ważność problematyki perswazji. Starałem się w poprzednich partiach tego rozdziału zaproponować powiązanie tej problematyki z kryteriami wartościowania wytworów kultury. Obecnie

dorzucę jedno ważne uzupełnienie. Byłoby mianowicie oczywistym i prymitywnym uproszczeniem twierdzić, że tekst perswazyjny godzien jest zawsze jednoznacznego potępienia; perswazja nie jest perswazji równa i decyduje, rzecz jasna, pytanie, w imię czego, w jaki sposób, w jakim kontekście społecznym się ją stosuje. Mówiąc o myśleniu autorytarnym, Erich Fromm wskazał przenikliwie, że można rozróżnić dwa rodzaje autorytetu: autorytet, który istnieje tylko wtedy, gdy się weń ślepo wierzy, i autorytet, który pozwala swoją wartość empirycznie sprawdzić. To chyba klucz do odróżnienia perswazji będącej nadużyciem społecznym od perswazji stanowiącej element socjotechniki utrzymywanej w dopuszczalnych granicach. Myślę, że szczególnie bacznej i krytycznej obserwacji powinny być poddane teksty kultury, w których perswazja – chroniona przez monolityczny system ideologicznej kontroli, płynąca z jednego źródła dyspozycyjnego, pozbawiona równorzędnej konkurencji – nie dopuszcza wręcz do siebie możliwości zakwestionowania czy weryfikacji. Perswazyjna socjotechnika istnieje i w społeczeństwach „otwartych”, pluralistycznych: tam jednak perswazja płynie przynajmniej z wielu konkurujących ze sobą źródeł, co nie pozwala na zupełne sparaliżowanie możliwości wyboru i pozbawienie odbiorcy prawa samodzielnej decyzji. W takim społeczeństwie natomiast, w jakim żyje autor tej książki, w społeczeństwie właśnie „zamkniętym” (czy raczej – coraz bardziej, mimo jego oporu, „zamykanym”), poddanym perswazji płynącej wieloma kanałami, ale wciąż z jednego źródła – w społeczeństwie takim ubezwłasnowolnianie odbiorcy przez wytwory kultury jest procesem szczególnie niebezpiecznym i powinno zmuszać ludzi myślących do szczególnie aktywnego przeciwdziałania. Walka z nadmiernymi uroszczeniami perswazji staje się w takiej sytuacji nie tylko walką o jakość kultury. Jest również walką o własną duchową wolność.

ROZDZIAŁ III

W kręgu stadionu: „Nasza wola – Polska gola!”

Trudno się zgodzić z komentarzem p. Barańczaka [...]. Upatruje on bowiem źródła „poezji kibiców” w „narastającym narodowym kompleksie niższości” i próbach częściowego rozładowania tego kompleksu w tej właśnie stadionowej rymo-twórczości. [...] Czy rzeczywiście wszystkie, najprostsze nawet formy naszego zachowania, uczynki i słowa muszą uczeni tak absurdalnie interpretować?

Popołudniówka „Express Poznański” po ukazaniu się pierwodruku poniższej pracy

Każdy kibic poetą

Próbując we wstępnych rozdziałach *Ducha czasu* zaproponować najwłaściwszą metodę badania kultury masowej, Edgar Morin wypowiedział słynne i wielekroć później cytowane zdanie: „Ważne jest, [...] aby obserwator brał udział w tym, co stanowi przedmiot jego obserwacji: trzeba w pewnym sensie znajdować przyjemność w kinie, lubić wrzucanie monety do grającej szafy, bawić się automatami ulicznymi, śledzić wyniki meczów, korzystać z radia i telewizji, nucić ostatni przebój”[1]. Autor niniejszej książki zdążył się już podpisać pod tym zdaniem w ostatniej części poprzedniego rozdziału. Trzeba je wszakże uzupełnić w jednym fragmencie: nowoczesny, obcy postawie „arystokratycznej” badacz kultury masowej powinien nie tylko „śledzić wyniki meczów”, ale być również częstym gościem na stadionach sportowych. Nie ma już dziś większej potrzeby dowodzić, że właśnie

tutaj manifestują się nieraz w klinicznie czystym stanie pewne wyraziste formy społecznej świadomości. Rozdział ten nie chce jednak wkraczać na pole obserwacji zarezerwowane dla socjologii, psychologii tłumu, badań obyczajowości czy językoznawstwa (język prasy sportowej i jego wpływ na język kibiców to temat sam w sobie): spośród wielu z n a k ó w składających się na widowisko, jakim jest mecz, nas interesuje wąska grupa znaków o charakterze l i t e r a c k i m (czy, powiedzmy ostrożniej, paraliterackim). Chodzi mianowicie o rymowane hasła (zwykle dwuwiersze), jakie mają zwyczaj umieszczać na transparentach kibice sportowi, najczęściej kibice piłki nożnej.

Zwróćmy na początek uwagę na dwie istotne okoliczności. Pierwsza to fakt, że zajmiemy się zjawiskiem w obrębie otaczającej nas sfery znaków dość marginesowym, ograniczonym w swoim występowaniu do określonego miejsca i nawet czasu. Rymowane hasła na transparentach – był to typ tekstu silnie związany z pewną przelotną modą, zamykającą się w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych (nie znaczy to oczywiście, że moda któregoś dnia nie odżyje). Ponadto, tego rodzaju forma dopingu (możemy na razie przyjąć, iż taka jest istotnie zasadnicza funkcja owych transparentów) przybierała szczególnie interesujące postacie na stadionach polskich: o ile mi wiadomo, w innych pasjonujących się futbolem krajach była i jest zjawiskiem nie aż tak popularnym, a w każdym razie nie odgrywa pierwszoplanowej roli. Nie pomylę się chyba, jeśli powiem, że na obcych stadionach transparenty pojawiają się raczej okazjonalnie, ponadto zaś rzadko prezentują hasła rymowane, a więc w jakiś, choćby prymitywny sposób zorganizowane poetycko. Zasadniczą formą dopingu są natomiast bądź to skandowane okrzyki, uzupełnione akompaniamentem przeróżnych dętych i perkusyjnych instrumentów, bądź chóralnie śpiewane hymny (na przykład klubowe), bądź wreszcie – jak widać to zwłaszcza w Anglii, Holandii i innych piłkarskich mocarstwach Europy Zachodniej – manifestowanie poparcia dla drużyny przez przywdziewanie strojów (czapek, szalików itp.) o klubowych barwach. W Polsce dwie ostatnie z wymienionych form dopingu praktycznie nie istnieją (hymny klubowe dla niektórych drużyn

próbowano pisać, ale żaden z nich nie przyjął się na stałe u publiczności), natomiast obok tradycyjnych okrzyków właśnie rymowane hasła-dystychy na transparentach były przez pewien czas zjawiskiem niezmiernie częstym i niesłychanie popularnym. W pierwszych latach siedemdziesiątych zwłaszcza, kiedy kraj przeżywał euforię na tle sukcesów polskich drużyn w międzynarodowych rozgrywkach pucharowych, transparenty na każdym meczu z tego cyklu można było obliczać dosłownie w setkach. Do problemu polskiej specyfiki tego zjawiska wrócę jeszcze w końcowej części tego rozdziału. Na razie wystarczy wniosek, że popularność – choćby lokalna i chwilowa – „transparentowej" formy dopingu każe widzieć w niej odrębny typ tekstu masowego, godzien z pewnością baczniejszego oglądu.

I druga sprawa. W ramach współczesnej kultury masowej transparenty kibiców wydają się o tyle ciekawym obiektem analizy, że zajmują w niej miejsce jak gdyby pograniczne: pośród wielu gatunków współczesnej literatury popularnej należą do nielicznych, które są autentycznym dziełem spontanicznej twórczości mas. Mam na myśli fakt, że są to teksty pisane nie, jak to zwykle bywa, dla szerokiego kręgu odbiorców przez zawodowego literata, ale układane przez szeregowych członków owego tłumu, dla którego są przeznaczone. W gruncie rzeczy więc transparentowe hasła są stosunkowo najbardziej zbliżone do idealnego modelu folkloru (oczywiście w tym wypadku folkloru miejskiego): bardziej w każdym razie niż przejawy współczesnej twórczości tzw. ludowej czy amatorskiej. Współczesny pisarz ludowy bowiem tym tylko różni się od zawodowego literata, że pisanie nie jest podstawowym źródłem jego utrzymania; jest jednak jego s t a ł y m (choć ubocznym) zajęciem, w którym się mniej czy bardziej specjalizuje i do którego przykłada wagę. Natomiast anonimowy autor (lub autorzy, bo przypuszczam, że hasła często układane są wspólnie, na przykład przez grono kolegów czy pracowników instytucji) piłkarskiego transparentu to zazwyczaj człowiek, który twórczością literacką w ogóle się nie interesuje i prawdopodobnie nigdy w życiu nie napisał wiersza; akt

twórczy ma tu charakter autentycznie „oddolny” i spontaniczny. Na dobrą sprawę nawet przy bardzo szerokim i tolerancyjnym rozumieniu pojęcia „twórczość paraliteracka” dałoby się odnaleźć jedno chyba tylko podobne zjawisko, mianowicie dowcip (w sensie *Witz*: występujący czy to w formie anegdoty – politycznej, obscenicznej itp. – czy w postaci gry językowej, kalamburu itp.). Również bowiem i dowcip ma – najczęściej! – charakter masowy, „oddolny” i spontaniczny.

Tym większe zainteresowanie teoretyka literatury i badacza kultury masowej powinny wzbudzić nasze transparenty: okazuje się bowiem, że istnieją sytuacje komunikacyjne, w których osobnik niemający nic wspólnego z literaturą sięga po literacką, a nawet poetycką formę wypowiedzi, inaczej mówiąc: mniej lub bardziej świadomie dostrzega konieczność nadorganizacji języka ponad czysto informacyjne czy apelatywne potrzeby. „Koniecznością” tą jest, ma się rozumieć, potrzeba retorycznego ukształtowania wypowiedzi, któremu nadorganizacja języka ma służyć; w tym sensie zrozumiałe staje się formalne podobieństwo haseł kibiców do rozmaitych dystychów reklamowych, propagandowych itp.[2] Zapewne, w tworzonych przez autentycznych amatorów „futbolowych” dystychach językowa nadorganizacja może mieć i zazwyczaj ma dość prymitywny charakter (choć niejednokrotnie, jak to zaraz zobaczymy, nie wyczerpuje się w samym zastosowaniu rymu, ale wykorzystuje też rytm, instrumentację głoskową, metaforę, kulturową aluzję itp.), samego jednak faktu to nie zmienia.

W następnym rozdziale mówić będziemy o tym, jak obieg kultury masowej wciąga w swoje tryby i niejako degraduje literaturę „wysoką”. Tu mamy symetryczne uzupełnienie tego zjawiska: kultura masowa wciąga w swoje tryby współczesny miejski f o l k l o r. Dokonuje się to za pośrednictwem środków masowego przekazu: nie byłoby tak powszechnej manii transparentów, gdyby nie telewizja i prasa sportowa, które to zjawisko spopularyzowały. Ale rzeczą głęboko zastanawiającą – i rzucającą światło na swoiście „rekompensacyjny” charakter kibicowskich haseł – okazuje się też fakt, że dla komunikowania haseł

wykorzystywano ten środek przekazu, jakim jest t r a n s p a r e n t. Spontaniczna, „oddolna” twórczość rozpowszechnia się właśnie za pośrednictwem środka przekazu, który w normalnych PRL-owskich warunkach kojarzy się z treściami „odgórnymi” i najdalszymi od spontaniczności: ten sam człowiek, który niechętnie i z poczuciem przymusu dźwigał transparent w pochodzie pierwszomajowym, niesie z ochotą swój własny transparent na piłkarski stadion. Zjawisko to ma dwoistą, autentyczną wymowę. Z jednej strony bowiem stanowi próbę zaanektowania „oficjalnego” środka przekazu dla indywidualnych i nieoficjalnych celów autentycznymi potrzebami dyktowanej wypowiedzi; z drugiej strony jednak, dzięki transparentowi ta wypowiedź ma zostać jakby awansowana do rangi oficjalnej i powszechnie obowiązującej prawdy. W każdym z tych dwu sensów samo użycie transparentu staje się swoistym zabiegiem retorycznym.

Futbol a patriotyzm

Parę słów o sposobie zebrania materiału przykładowego. Wykorzystano w tym celu dwie drogi: pierwszą była naturalnie autopsja, drugą – apel do kibiców piłkarskich o nadsyłanie znanych im haseł, zamieszczony przez autora w 1971 roku w jednym z popularnych pism sportowych. Dzięki życzliwości kibiców już w krótkim czasie autor dysponował zasobem około dwustu różnych haseł, z których tu zostały wykorzystane oczywiście tylko najbardziej typowe lub najbardziej interesujące. Słabość ludzkiej pamięci była powodem, że hasła pochodziły głównie z lat 1970–1971; skądinąd jednak istotnie w tym właśnie okresie transparentowa twórczość szczególnie się nasiliła.

Można oczywiście postawić pytanie, jaka jest wiarygodność tej kwerendy, tj. jaką można mieć gwarancję, że podane przez korespondentów hasła istotnie pojawiły się na którymś meczu, a nie zostały po prostu zmyślone. Wydaje się jednak – pomijając już nawet fakt, że niektóre hasła pojawiały się wielokrotnie lub znane były

samemu autorowi z autopsji – iż jest to problem w tym wypadku absolutnie nieistotny. Jeśli mamy do czynienia ze spontaniczną twórczością mas, minimalne znaczenie posiada fakt, czy dane hasło zostało wymyślone przed meczem i wypisane na transparencie, czy zmyślone po meczu na wzór innych haseł i przesłane autorowi w odpowiedzi na jego apel (apel ten nie określał założeń pracy, a więc na kształt haseł nie mógł wpływać). Mówiąc po prostu: jeśli któreś z tych haseł nie istniało w rzeczywistości, to istnieć mogło.

I jeszcze jedno konieczne wyjaśnienie. Dlaczego właśnie hasła piłkarskie? Transparenty z rymowanymi hasłami spotyka się przecież wcale często również na meczach bokserskich, hokejowych itp., a zwłaszcza na metach etapów wyścigów kolarskich: autor dysponował zresztą znaczną ilością również takich, niepiłkarskich przykładów. Powodów, dla których właśnie transparenty futbolowe okazały się dla celów analizy najbardziej przydatne, jest kilka. Pierwszym jest czołowa niewątpliwie rola piłki nożnej, jeśli brać pod uwagę popularność poszczególnych dyscyplin sportowych w naszym kraju, a co za tym idzie – wysoka hierarchia tej dyscypliny w systemie wartości prestiżowo-patriotycznych. Nie trzeba przypominać, że wszelkie porażki w tej dziedzinie przyjmowane są jak narodowa klęska, a wszelkie – choćby iluzoryczne i doraźne – sukcesy jako oczywiste symptomy pomyślnego rozwoju kraju we wszelkich innych dziedzinach: lektura prasy sportowej i codziennej przekona o tym każdego. Warto też zwrócić uwagę, że jedynie reprezentacje piłkarskie obdarzane są przez prasę półoficjalnym mianem Orłów (seniorzy), Orląt (reprezentacja młodzieżowa, tj. do lat 23) oraz Orlików (juniorzy).

Dla naszych dalszych wywodów ten narodowy prestiż futbolu będzie miał zasadnicze znaczenie: nie jest on wprawdzie zjawiskiem specyficznie polskim (bądź co bądź jest wiele prawdy w twierdzeniu, że premier Wilson przegrał w 1970 roku wybory na skutek porażki angielskiej reprezentacji piłkarskiej na mistrzostwach świata), ale specyficznie polskie wydaje się jego połączenie z określonymi

społecznymi kompleksami i urazami. Są jednak i inne powody. Kolarstwo, na przykład w czasie Wyścigów Pokoju, dorównywało u nas nieraz popularnością i prestiżem piłce nożnej: jest to jednak dyscyplina, w której nie mamy do czynienia z modelową sytuacją d w u przeciwstawnych sił równych sobie liczebnie („naszych" i „przeciwników"). Występuje tu bowiem większa liczba drużyn narodowych czy klubowych, a ponadto walka rozłożona jest najczęściej na wiele etapów. W piłce nożnej natomiast spotykamy się z najczystszą bodaj realizacją wspomnianego modelu: walczą dwie drużyny o teoretycznie równych szansach (jednakowa liczba zawodników, zmiana stron boiska, neutralny sędzia itp.), w zasadzie musi więc zwyciężyć drużyna lepsza; zwycięstwo jest bezsporne, gdyż udokumentowane stosunkiem zdobytych i straconych bramek; rozkład sympatii kibica jest prosty, ponieważ ma on przed sobą tylko „swoich" i „przeciwników"; starcie ma charakter w zasadzie jednorazowy (nawet gdy przewidziany jest rewanż, przegranie lub wygranie meczu ma kolosalną wagę prestiżową; nie ma właśnie tego zjawiska na przykład w kolarstwie, gdzie zawodnik może dla celów „taktycznych" nie wygrać etapu, a mimo to utrzymać pozycję lidera); wreszcie fakt, że we współczesnej piłce nożnej pada na ogół mało bramek, powoduje większe napięcie niż w wypadku innych widowisk sportowych opartych na modelu „czasu wyznaczonego"[3] (np. meczów piłki ręcznej, hokeja na lodzie, koszykówki), niejednokrotnie bowiem sekunda nieuwagi czy odprężenia może tu kosztować przegraną. Wszystko to powoduje, że sytuacja starcia[4] jest w wypadku piłki nożnej szczególnie wyrazista, zaś hasła futbolowych kibiców realizują w sposób stosunkowo najbardziej przejrzysty pewne modelowe układy znaczeń, o których będziemy mówić w dalszym ciągu.

Kto komu pokazuje transparent?

Problemy, które w związku z tym tematem należałoby poruszyć, grupują się w trzech kręgach, ściśle zresztą o siebie zazębionych. Chodzi o problem nadawcy tego komunikatu, jakim jest rymowane hasło piłkarskie, problem jego odbiorcy oraz problem wewnętrznej struktury samego komunikatu i spełnianych przezeń funkcji.

Wewnątrz pierwszego kręgu problematyki należy dostrzec nader interesujące zjawisko, które można by określić jako rozbieżność między jednostkowym nadawcą rzeczywistym a zbiorowym podmiotem literackim wypowiedzi. Jest rzeczą jasną, że realnym autorem hasła jest zazwyczaj pojedynczy kibic czy niewielka grupka kibiców. Tymczasem w obrębie owych dwustu z górą przykładów, jakimi dysponowaliśmy, nie znalazło się ani jedno hasło, które jawnie wyrażałoby czyjeś prywatne emocje czy osobiste życzenia. Wszystkie te rymowane dystychy „wypowiadane" są – żeby użyć terminu z poetyki opisowej – przez zbiorowy podmiot liryczny. Jest to oczywiście zbiorowość rozmaitego rzędu i rodzaju. Może na przykład chodzić o grupę kibiców złączonych wspólnym zawodem, wspólnym miejscem pracy, przynależnością do jednej organizacji.

Gdy stoczniowcy kibicują,
to Górnicy triumfują.

(mecz Górnik Zabrze – Manchester City, 1971)

Gdańska Stocznia Remontowa
Legii pomóc jest gotowa.

(Legia Warszawa – Atletico Madryt, 1971*)*

Górnik goli nie żałuje,
gdy ZMS kibicuje.

(Górnik – Aalborg BK, 1970)

Może chodzić o kibiców – przedstawicieli określonego miasta czy regionu kraju, którzy oczywiście, na zasadzie *pars pro toto*, utożsamiają się z tym regionem czy miastem:

Włodek[5] będzie strzelać gole,
bo dopinguje Opole.

(Górnik – AS Roma, 1970)

Gdy kibicuje Warmia i Mazury,
Górnik strzela z grubej rury.

(Górnik – Manchester City, 1971)

Na darmo MC zęby sobie ostrzy,
to mówią kibice Bydgoszczy.

(jak wyżej)

I wreszcie podmiotem zbiorowym hasła (w pierwszym przykładzie – jednocześnie adresatem) bywa cały naród:

Do góry głowa, rodacy,
dziś zwyciężają Polacy.

(mecz nieustalony)

Nasza wola –
Polska gola!

(hasło widoczne na wszystkich meczach międzynarodowych; również w formie skandowanego okrzyku)

Wiąże się ściśle z tą obserwacją drugi z problemów, które zamierzamy poruszyć: problem odbiorcy tych haseł. Do kogo są one skierowane? Próba jednoznacznej odpowiedzi mogłaby nastręczyć sporo kłopotów. Wydawałoby się, że w sensie dosłownym adresatem hasła, tym, do kogo

jest ono bezpośrednio skierowane, są po prostu piłkarze. Oczywiście, takie na przykład wezwania adresowane są bez wątpienia do własnej drużyny lub któregoś z jej członków:

Dzisiaj, Górnicy,
każdy na was liczy
(Górnik – Manchester City, 1971)

Nasza wszystkich to jest wola,
ej, Szołtysik, zastąp Pola[6].
(mecz Górnika, nieustalony)

Suski jedną, Sadek[7] dwie
i z Górnikiem będzie źle.
(mecz ŁKS – Górnik, data nieustalona)

Można również przytoczyć szereg wcale częstych haseł, których niewątpliwym adresatem są członkowie drużyny przeciwnej:

Nie pomoże wam Herrera[8],
Górnik wygra dwa do zera.
(Górnik – Roma, 1970)

Niech Roma unika
na przyszłość Górnika.
(jak wyżej)

Przegrasz, Manchesterze,
gdy kibicuje Wybrzeże.
(Górnik – Manchester City, 1971)

Wszyscy wiedzą dzisiaj w Słupsku,

że wam Legia da po dupsku.

(Legia – Atletico, 1971)

Problem okaże się jednak nie tak prosty, jeśli weźmiemy pod uwagę realne możliwości odbioru. Pamiętajmy, że zwracając się do własnej drużyny z wyrażeniem wiary w jej zwycięstwo lub do przeciwników z proroctwem ich niesławnej porażki, autor transparentu ma w gruncie rzeczy minimalne szanse, aby jego słowa dotarły do adresata. Przyczyny są oczywiste: piłkarze są przede wszystkim pochłonięci czym innym niż czytanie transparentów, po drugie – w większości wypadków nie mogą ich nawet odczytać z odległości, jaka dzieli boisko od trybun, po trzecie wreszcie – przeciwnicy zagraniczni nie znają na ogół języka polskiego... Ale rzecz w tym właśnie, że transparenty, w sensie gramatycznym adresowane do piłkarzy, w sensie realnym przeznaczone są – d l a k i b i c ó w (znamienne, że nie spotyka się w ogóle haseł w języku obcym, nawet gdy ich adresatami są zagraniczni przeciwnicy).

Widzimy więc, że odpowiednikiem „dwoistości" nadawcy (rozbieżność między nadawcą faktycznym a literackim podmiotem) jest w transparentowych hasłach „rozdwojenie" odbiorcy na „ujawnionego" adresata oraz „ukrytego" odbiorcę wirtualnego (który pokrywa się z odbiorcą faktycznym). Tekst, skierowany pozornie do piłkarzy, w istocie rzeczy obliczony jest na kibiców obecnych na stadionie czy przy telewizorach. (Autorzy transparentów zdają sobie zresztą z tego sprawę: wyraża się to już w fakcie, że transparenty demonstrowane są przede wszystkim innym widzom, na przykład w trakcie transmisji telewizyjnej widzi się nieraz, jak w przerwie meczu – kiedy piłkarzy w ogóle nie ma na boisku! – grupy kibiców wylegają na bieżnię, obnosząc naokoło hasła i podsuwając je pod kamery telewizji). A zatem f u n k c j a m a g i c z n a, jaką niewątpliwie mają spełniać transparenty, cechuje się również swoistym „rozdwojeniem": polega na tym, żeby z jednej strony wywierać magiczny wpływ na wynik meczu, z drugiej zaś – podtrzymywać poczucie wspólnoty uczestników widowiska, utwierdzać ich w poczuciu przeciwstawności „my – oni".

Wspólnota owego „my”, stanowiąca, jak już była o tym mowa w rozdziale drugim, jeden z podstawowych mechanizmów perswazji, w wypadku haseł piłkarskich potrafi wypełniać się rozmaitą treścią; najsilniej jednak daje znać o sobie poczucie wspólnoty narodowej.

„Żadnego ale”: magia zwycięstwa

W tym miejscu czas już na scharakteryzowanie wewnętrznej struktury tego komunikatu, jakim jest transparentowe hasło. Trzeba bowiem zapytać, w jaki sposób, za pomocą jakich środków językowych realizuje się funkcja magiczna, będąca podstawowym zadaniem transparentów.

Odpowiedź na to pytanie będzie stosunkowo prosta w wypadku tego kierunku działania funkcji magicznej, który polega na „wywieraniu wpływu” na wynik meczu. Można najogólniej powiedzieć, że operacja językowa sprowadza się tu do przemiany marzenia w rzeczywistość – poprzez wypowiadanie tego, co jest tylko życzeniem, w takim trybie, jakby to życzenie już się spełniło lub jak gdyby z pewnością miało się spełnić. Należałoby przy tym wyróżnić trzy odrębne modele wypowiedzi, w których ta magiczna operacja stopniowo coraz bardziej dominuje: apel, zapowiedź i stwierdzenie. W wypadku a p e l u mamy do czynienia jeszcze tylko z życzeniem, zachętą czy dopingiem:

> Na was patrzy cała Polska,
> naprzód, Orły, w bramce Kostka[9].
>
> (mecz międzynarodowy, nieustalony)

Takie wypadki są jednak – co znamienne – stosunkowo rzadkie. Wynikałoby z tego, że określając początkowo transparenty jako formę dopingu, wyrażaliśmy się nieściśle: pomijając wspomniany już fakt, że odbiorcą jest tu raczej publiczność, hasło nie tyle dopinguje kogokolwiek, ile z góry, niejako stawiając los przed faktem dokonanym,

prorokuje w formie magicznej zapowiedzi wygraną „naszych” lub klęskę przeciwników. Oto przykłady takich właśnie z a p o w i e d z i:

Dziś Albania dostanie lanie,
a za rok powtórka w Tiranie.
(Polska – Albania, 1970)

Nie powtórzy się Wiedeń na Śląskim Stadionie[10]:
gratulacje złożycie na Górnika dłonie.
(Górnik – Manchester City, 1971)

Tylko jeden będzie bity:
Manchester City.
(jak wyżej)

Przytoczmy tu jeszcze dwa przykłady znakomitego „magicznego” wykorzystania rymu i instrumentacji głoskowej:

Trener Matyas[11]
zrobi z Romy galimatias.
(Górnik – Roma, 1970)

Dziś koniec kariery
trenera Herrery.
(jak wyżej)

Model „zapowiedzi” realizuje jednak funkcję magiczną jeszcze zbyt słabo (przynajmniej jak na potrzeby odbiorców transparentowych haseł), nawet gdy – jak w powyższych przykładach – wzmacnia ją przekonywająca logika rymu. Toteż hasła transparentowe próbują – nieraz w bardzo pomysłowy sposób – uprawdopodobnić i ukonkretnić

„zapowiedź”. Oto na przykład hasła wprowadzające motyw urzeczywistnienia się jakiejś oczywistej niemożliwości, po to, by zapewnić, że myśl o porażce „naszych” byłaby tak samo absurdalna (w pierwszym przykładzie – wyjątkowo hasło kolarskie):

Prędzej w Odrze będą śledzie,
niż Szurkowski nas zawiedzie.
(Wyścig Pokoju, 1970)

Prędzej woda z Odry spłynie,
niż Górnik wygra w Szczecinie.
(mecz ligowy Pogoń Szczecin – Górnik Zabrze, 1971)

Z kolei przykłady takich „zapowiedzi”, które opierają się na magicznych prawidłowościach lub rzekomo logicznych przesłankach, a przez to nabierają waloru obiektywnej prognozy:

Pokonaliśmy Herrerę,
zwyciężymy z Manchesterem.
(Górnik – Manchester City, 1970)

Do trzech razy sztuka,
czego tu Manchester szuka.
(rozstrzygający, trzeci mecz tychże drużyn, 1971)

„Zapowiedź” staje się tym bardziej przekonująca, im bardziej jest konkretna. Do częstych chwytów należy więc prorokowanie dokładnego – choć zarazem „na wyrost” wyolbrzymionego – wyniku meczu:

Gdańszczanom serce pika,
że będzie 5:0 dla Górnika.
(Górnik – Manchester City, 1971)

Do Herrery jedziem z worem
na sześć bramek dziś wieczorem.
(Roma – Górnik, 1970)

Ucałują Włodka rzeszowianki,
gdy zdobędzie cztery bramki.
(międzynarodowy mecz Górnika, nieustalony)

Oryginalne i sugestywne wydaje się hasło (oparte również, choć w bardziej pośredni sposób, na modelu „zapowiedzi"), które polega na krzepiącej rekonstrukcji przedmeczowej rozmowy dwóch zawodników (chodzi oczywiście o Lubańskiego i Szołtysika):

Mówi Włodek do Szołtysa:
ogolimy ich do łysa.
(Górnik – Manchester City, 1971)

W niektórych podanych mi wersjach hasło to opatrzone było dodatkowym: „Tak im dopomóż Bóg".

Charakter w najpełniejszym stopniu magiczny mają jednak hasła oparte na modelu s t w i e r d z e n i a. Różnica między „zapowiedzią" a „stwierdzeniem" nie polega tylko na użyciu czasu teraźniejszego zamiast przyszłego. Podmiot takiego hasła jest tak dalece p e w i e n pomyślnego rezultatu meczu, że nie bawi się w żadne przypuszczenia, lecz – aby się tak wyrazić – widzi jak na jawie ostateczny wynik. To zdecydowanie i pewność podkreślone są często lapidarnością hasła, hiperbolizacją i dobitnym rymem:

Żadnego ale:
Legia w finale.
(Legia – Feijenoord Rotterdam, 1970)

Sto goli
w bramce Gomoli.

(Pogoń – Górnik, 1971)

„Nasi chłopcy”: magia wspólnoty

W bardziej skomplikowany i różnoraki sposób manifestuje się funkcja magiczna w swoim drugim zasadniczym ukierunkowaniu: gdy chodzi o wzmaganie poczucia wspólnoty odbiorców. Stwierdźmy na początek, że w strukturze semantycznej wszystkich stadionowych haseł zaangażowane są zawsze cztery czynniki; jeśli któryś z nich nie pojawia się bezpośrednio w wypowiedzi, to jest obecny w utajeniu, jako składnik potencjalny, bez którego przywołania wypowiedź byłaby niejednokrotnie niezrozumiała, pozbawiona logicznej spójności. Dla większej przejrzystości oznaczymy te cztery czynniki następująco:

a – drużyna „nasza” lub któryś z jej członków,

b – drużyna przeciwna lub któryś z jej członków,

A – zbiorowość, którą reprezentuje „nasza” drużyna (najczęściej naród lub któraś z podrzędnych wobec narodu grup społecznych),

B – zbiorowość, którą reprezentuje drużyna przeciwna (jak wyżej).

Zależnie od tego, które z tych czterech czynników są bezpośrednio przywołane w tekście hasła, a które są obecne tylko potencjalnie, możemy mieć do czynienia z całym szeregiem różnych realizacji znaczeniowych, opartych jednak na pewnej stałej konfiguracji. Podstawą tej konfiguracji jest oczywiście przekonanie, które można by zawrzeć w zwięzłym zdaniu: „ n a s i s ą l e p s i”. Znamienne, że w całym zasobie haseł, jakimi dysponowałem, znalazły się zaledwie trzy, których autorami są kibice niezadowoleni z postawy swojej drużyny (albo kibice drużyny przeciwnej, co naszą tezę tym bardziej potwierdza). Oto one:

Jeszcze roczek, jeszcze dwa,
Górnik zagra w klasie A.

(mecz ligowy Górnika Zabrze, nieustalony)

Panowie i panie, odwróćcie tabelę,
a będziecie mieli Górnika na czele.

(jak wyżej)

Warta nic niewarta.

(mecz ligowy Warty Poznań)

Ale zauważmy od razu, że wyjątek potwierdza tu regułę: przytoczone hasła dotyczą bowiem rozgrywek ligowych, przy których dochodzi do głosu co najwyżej l o k a l n y patriotyzm kibiców; im większa natomiast prestiżowo-patriotyczna waga spotkania, tym bardziej nie do pomyślenia byłyby takie hasła: na meczach międzynarodowych nie spotkalibyśmy ich z pewnością.

Jeśli zatem przyjąć, że stałą podstawą znaczeniowych konfiguracji jest przekonanie, iż „nasi są lepsi", i oznaczyć relację „bycia lepszym od" przez >, można będzie wyróżnić następujące typy haseł:

1) a>b. W tym wypadku chodzi o przeciwstawienie sobie po prostu umiejętności (siły, bojowości, inteligencji itd.) obu drużyn lub wybranych zawodników obu zespołów:

Gdy Górnik do boju rusza,
to Manchester w portki siusia.

(Górnik – Manchester City, 1971)

Nie pomoże nawet Best[12],
kiedy w bramce Kostka jest.

(Górnik – Manchester United, 1968)

AS Roma dla Górnika
to jak marchew dla królika.
(Górnik – Roma, 1970)

Jako synekdocha drużyny może pojawić się również nazwisko trenera, zwłaszcza jeśli jest on uznaną znakomitością:

Gdy Włodek naciera,
rwie włosy Herrera.
(jak wyżej)

Ulubionym chwytem autorów haseł jest „wystawianie” nie drużyny przeciw drużynie, ale jednego zawodnika „naszych” przeciw całej drużynie przeciwników, co tym bardziej uwydatnia jego umiejętności:

Atletico szlocha,
gdy strzela Gadocha.
(Legia – Atletico, 1971)

Manchester w panikę wpada,
gdy Lubański do strzału się składa.
(Górnik – Manchester City, 1971)

– lub przeciwnie, dawanie do zrozumienia, że, jak to określa prasa sportowa, „mamy silne rezerwy”:

Chociaż nie ma Lubańskiego,
Polska wygra i bez niego.
(Węgry – Polska, 1970)

Przytoczyć by tu trzeba również liczne hasła typu: „Gdy Jarosik wpadnie w trans, / Żaden bramkarz nie ma szans”, które z pozoru polegają wyłącznie na podnoszeniu zalet „naszego” zawodnika przy nieobecności członu „b” (drużyny przeciwnej): jest to jednak oczywiście tylko pozór, gdyż pod „żaden bramkarz” odbiorca podstawia znaczenie: „a więc i bramkarz tej właśnie drużyny przeciwnej”.

2) a>B. W tym wypadku „nasza” drużyna walczy już nie z równorzędną drużyną przeciwną, ale – znów jak gdyby na mocy synekdochicznego utożsamienia – z całym narodem. Oczywiście, że jest to rodzaj świadomej hiperbolizacji podkreślającej zalety „naszych”, którzy – jak to już nieraz w historii bywało – dają sobie radę z przeważającymi siłami:

Nawet cała Belgia
z naszą Legią przegra.
(Legia – Standard Liège, 1970)

Niech cała Anglia dowie się prawdy,
że Górnik Zabrze to orzech twardy.
(Górnik – Manchester City, 1971)

Również i tutaj możliwe są przypadki bardziej złożone znaczeniowo:

Pomidory dobre macie,
lecz z Górnikiem nie wygracie.
(Górnik – Lewski Sofia, 1970)

Choć się Franco zwija w szale,
Legia będzie w półfinale.
(Legia – Atletico, 1971)

W pierwszym przykładzie mamy do czynienia, z jednej strony rzecz ujmując, z hiperbolizacją trudu „naszych”, którzy walczyć muszą niejako z całą Bułgarią, ewokowaną na zasadzie stereotypowego skojarzenia przez „pomidory”. Zastosowanie jednak tego właśnie stereotypu równocześnie obniża odrobinę wartość przeciwnika („jedyne, co u was dobre, to pomidory”). W drugim przykładzie interesującym chwytem wydaje się zastosowanie „podwójnej” synekdochy: najpierw drużyna madrycka zostaje utożsamiona z całą Hiszpanią, z kolei ta ostatnia zastąpiona w tekście hasła przez nazwisko niesympatycznego dyktatora.

3) A>b. Tu z kolei „nasza” zbiorowość, reprezentowana najczęściej przez określoną grupę kibiców, „wyręcza” piłkarzy w ich zmaganiach z obcą drużyną. Sens takich haseł da się sprowadzić do zdania: nie pomoże najlepsza drużyna przeciwników, gdy przyjdzie grać wobec t a k i e j publiczności (tj. tak dopingującej własną drużynę):

Nie pomoże Charlton łysy[13],
kiedy są kibice z Nysy.

(Górnik – Manchester United, 1968)

Gdańsk wierzy,
że Manchester leży.

(Górnik – Manchester City, 1971)

Niech nam Lee[14] nie podskakuje,
bo dziś Olsztyn kibicuje.

(jak wyżej)

To samo stwierdza w bardziej pośredni sposób zabawnie pogardliwe hasło:

AS Roma

może wygrać tylko doma.

(Górnik – Roma, 1970)

4) A>B. Tego rodzaju sytuacja, w której nie ma w zasadzie w ogóle mowy o piłkarzach, a dochodzi do bezpośredniej „konfrontacji” obu zainteresowanych narodów, jest oczywiście niezmiernie rzadka, dlatego wypadałoby ją traktować jedynie jako teoretyczną możliwość. Ocena wartości obu narodów dokonuje się bowiem w hasłach piłkarskich zawsze, ale z reguły drogą pośrednią i ostrożnie: gdyby nie pośrednictwo oceny umiejętności sportowych, stosunek A>B byłby jawnym wyrazem nacjonalizmu czy szowinizmu.

5) Toteż częstsze są z pewnością hasła, których schemat dałoby się sprowadzić do niby-logicznego wynikania: a>b, p o n i e w a ż A>B (lub odwrotnie: A>B, ponieważ a>b). Omówienie tego rodzaju haseł pozostawiliśmy na koniec, ponieważ dwuwiersze na takim schemacie oparte zawierają w sobie wszystkie cztery czynniki bezpośrednio ujawnione; są, co za tym idzie, najbardziej złożone znaczeniowo, mają też przeważnie największą wartość poetycką i humorystyczną. Charakterystyczne, że transmisja znaczeniowa „a>b, ponieważ A>B” („mamy lepszych naszych piłkarzy, bo jesteśmy lepszym od was narodem”) jest tu zawsze – z oczywistych względów – bardzo zawoalowana, niemniej jednak widoczna.

Najczęstszym sposobem jej uruchomienia jest bowiem odwołanie się do stereotypu. Zabieg ten polegać może na przykład na zestawieniu przyszłej *victorii* „biało-czerwonych” z jakimś znanym z historii sukcesem militarnym, który w potocznej świadomości funkcjonuje jako stereotypowy symbol narodowej chwały. Cóż naturalniejszego niż odwołanie się do zwycięstwa Jana Sobieskiego, skoro mecz – z Anglikami, co prawda – ma się odbyć w Wiedniu:

Wstawaj z grobu, królu Janie,
Anglik w Wiedniu dziś dostanie.

(Górnik – Manchester City, 1970)

Ten sam stereotyp pojawia się, gdy drużyna ma walczyć nie w Wiedniu wprawdzie, ale z Turkami:

Rozniosą jak husarze
Turków – polscy piłkarze.
(Polska – Turcja, 1971)

Ciekawe efekty dają hasła, w których wykorzystanie stereotypowego porzekadła pozwala zamanifestować brak szowinizmu, a jednocześnie w zabawnie paradoksalny sposób dać wyraz przekonaniu o wyższości „naszych”:

Polak – Węgier dwa bratanki:
dziś w prezencie cztery bramki.
(Węgry – Polska, 1970)

Przytoczymy jeszcze na koniec dwa szczególnie interesujące hasła, oparte na tym samym schemacie:

Chłopcy z kraju tulipanów
biorą lanie od ułanów.
(Legia – Feijenoord, 1970)

Rzym gęsi uratowały,
a Zabrze – Szołtysik „Mały”.
(Górnik – Roma, 1970)

W pierwszym haśle dostrzegamy aż dwa stereotypowe skojarzenia, dzięki którym w znakomity, skrótowy sposób mecz ukazuje się jako przeniesiona na płaszczyznę sportową opozycja dwu „charakterów

narodowych”. Holendrzy zostają odmalowani jako łagodny, flegmatyczny naród rolników i ogrodników (nawet sam tulipan w tym kontekście musi być rozumiany jako dodatkowy symbol zniewieściałości, zaś słowo „chłopcy” nabiera pobłażliwie-pomniejszającego znaczenia); „nasi”, czyli „ułani” (uboczne znaczenie ma fakt, że Legia jest klubem wojskowym) – jako naród wojowniczy, zawadiacki, „z ikrą”. Przekonanie o niechybnej klęsce Holendrów zostaje wyrażone nie tylko poprzez apodyktyczne, poprzedzające rozwój wypadków „stwierdzenie” („ b i o r ą lanie”), ale i pośrednio: dzięki aktywizacji odpowiednich stereotypów.

Podobnie jest w drugim przykładzie, gdzie spotykamy znów stereotypowe skojarzenie (Rzym i gęsi kapitolińskie) i znów użyte w funkcji dość przemyślnej. Asocjacje, które musi wywołać u odbiorcy to hasło, są bowiem następujące: po pierwsze, uratowanie Rzymu przez gęsi to zamierzchła legenda, „uratowanie” Zabrza przez Szołtysika dokona się właśnie dziś; inaczej mówiąc, d z i s i a j nic nie jest w stanie Romy uratować. Po drugie, z pozoru i gęsi kapitolińskie, i Szołtysik (zwany popularnie „Małym” z powodu niskiego wzrostu) zrównani są cechą „małości”, „nieważności” w zestawieniu z tym, czego przyszło im bronić, ale przecież – taki jest podtekst tego dwuwiersza – przypadkowy ratunek ze strony bezmyślnych ptaków nie jest tym samym, co świadome działanie jednego z najlepszych w Europie środkowych pomocników. „Wy mieliście jakieś tam gęsi, my mamy samego Szołtysika” – oto sens cytowanego hasła.

„Górą nasi” i kompleks niższości

Analizowaliśmy w tym rozdziale teksty perswazyjne o dość szczególnym charakterze: spontaniczne wytwory miejskiego folkloru, wyrażające autentyczne potrzeby i aspiracje mas, a przy tym wszystkim – zapożyczające od „odgórnie” sterowanej masowej kultury nie tylko środki przekazu (transparent, w dalszej zaś kolejności – telewizję, prasę

itp.), ale i techniki retoryczne. Można by powiedzieć, że transparentowe dwuwiersze kibiców piłkarskich są przykładem ekspansji masowej perswazji na teren współczesnego folkloru.

W tym konkretnym przypadku istotna jest oczywiście nie tylko sama technika retoryczna, ale i treść owych perswazyjnych sformułowań, które kryją się pod powierzchnią transparentowego dopingu, a które futbolowa widownia, ta socjologicznie typowa próbka całego społeczeństwa, kieruje do – siebie samej. Jak już wspomnieliśmy, zwraca uwagę fakt, że transparenty kibiców są zjawiskiem, którego szczególne nasilenie przypadło na początek lat siedemdziesiątych: można w tym okresie mówić o swoistej „modzie" na transparenty, skutecznie podsycanej przez prasę sportową i telewizję. Ma się rozumieć, najważniejszą tego przyczyną były dość znaczne sukcesy, jakie właśnie w tym okresie odnosić zaczęła polska piłka nożna (początkowo parę czołowych drużyn klubowych, później – aż do apogeum, jakim były mistrzostwa świata w RFN w 1974 roku – również reprezentacja narodowa). Ale to nie wszystko. Sukcesy sportowców stworzyły podatny grunt, na którym mogły się ujawnić pewne stłumione tendencje świadomości społecznej. Ujawnić w formach w pierwszym rzędzie ludycznych, zabawowych, humorystycznych – dla uważnego obserwatora będących jednak bezcennym symptomem poważniejszych zjawisk. Pamiętajmy, że przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to w Polsce okres, w którym nieufne nadzieje na polepszenie się sytuacji społeczeństwa walczą o lepsze z pamięcią niedawnego polityczno-gospodarczego kryzysu. Tradycyjne przekonanie „jakoś to będzie" i „górą nasi" łączy się paradoksalnie z narastającym narodowym kompleksem niższości. W tych warunkach – i przy irracjonalnym prestiżu piłki nożnej wśród innych dyscyplin – każdy wygrany mecz międzynarodowy (zwłaszcza z renomowanym przeciwnikiem) był okazją do częściowego rozładowania tego kompleksu, do umocnienia się w przekonaniu, że jednak „nasi są lepsi", że kryzys w innych dziedzinach stanowi tylko zjawisko przejściowe. Ten splot wyobrażeń skrzętnie wykorzystywała propaganda oficjalna,

podkreślając skwapliwie związek, jaki istnieje rzekomo między sukcesami sportowców a *prosperity* całego kraju (zabawne skądinąd – ale i logiczne – że związek ten widzi propaganda tylko w okresach pomyślnych: nikt jakoś w prasie czy telewizji nie stwierdził, że w obecnym momencie – koniec roku 1979 – głęboki kryzys polityczno-społeczno-gospodarczy współgra jak na złość z fatalnymi wynikami piłkarzy).

Toteż właściwie nie można się nawet dziwić, że ogłoszenie niniejszego rozdziału w formie osobnego studium w małonakładowej książce zbiorowej (rok 1973) spowodowało burzę w szklance wody. Atakiem zaszczycił autora nie tylko „Express Poznański", ale i sama „Trybuna Ludu", która pouczała mnie w ten sposób: „O tym, iż sport jest także – po prostu – sportem, że wytwarza określone wzorce kibicowania, że wreszcie jest zabawą zbiorową, widowiskiem, w którym uczestniczą czynnie również kibice-rymotwórcy, wyrażający naturalne przecież życzenia (a nie tylko kompleksy) – uczony całkowicie zapomniał"[15]. Cóż jednak począć, kiedy sport w państwie takim jak PRL naprawdę nie jest t y l k o sportem – a zabawne hasła kibiców, oprócz tego, że są zabawne, odbijają w sobie społeczne tęsknoty i kompleksy, tak jak w kropli wody odbija się pochmurne niebo. Dlatego zakończę tym samym zdaniem, którym zakończyłem tamten szkic sprzed kilku lat: „Wypada powtórzyć raz jeszcze, że fakt, iż transparenty piłkarskie są efektem spontanicznej twórczości mas, każe przyjrzeć się ich poetyce i semantyce z tym większą uwagą".

ROZDZIAŁ IV

W kręgu „akademii ku czci”: Poeta zamordowany

Broniewski też nie znalazł u nich łaski...

Czesław Miłosz, *Traktat poetycki*

Broniewskich jest dwóch

W rozdziale poprzednim starałem się pokazać, jak PRL-owska kultura masowa obłaskawia i przerabia na swoją modłę tę dziedzinę twórczej spontaniczności, jaką jest autentyczny współczesny folklor. Dla kontrastu i uzupełnienia warto teraz obejrzeć przykład zjawiska analogicznego, ale dotyczącego zupełnie innej dziedziny. Chodzić będzie mianowicie o to, jak te same tryby masowej kultury literackiej – w jej modelu takim, jaki kształtował się przez trzydzieści kilka lat istnienia PRL – wciągają w siebie dzieło indywidualnego twórcy, przynależącego (w każdym razie w sensie społecznego statusu) do obszaru kultury „wysokiej”. W warunkach polskich trudno o przykład lepszy i bardziej pouczający niż twórczość Władysława Broniewskiego.

Broniewskich bowiem jest właściwie dwóch. Jeden to ten, którego każdy obywatel tego kraju zna z podręczników szkolnych, z niezliczonych „akademii ku czci”, z okolicznościowych programów recytatorskich. „Zetknąłem się z poezją Broniewskiego wcześniej, niż to spostrzegłem” – wspomina jeden ze współczesnych młodych poetów. – „Niektóre zwroty i całe strofy znałem z przemówień, jakich mimowolnie wysłuchiwałem w dzieciństwie. Zawsze wydawało mi się, że

Broniewski dawno nie żyje”[1]. Ten pierwszy Broniewski to poeta sztandarowy i urzędowy, poeta wyciosany z jednej bryły, poeta cytowany, ale nie czytany, nieodwracalnie zrośnięty z atmosferą szkoły, pochodu pierwszomajowego i „części artystycznej” uroczystej akademii rocznicowej.

Do drugiego natomiast Broniewskiego – nazwijmy go umownie „prawdziwym”, zdając sobie sprawę z całej względności tego słowa – dotrzeć jest znacznie trudniej. Cóż bowiem znaczy przymiotnik „prawdziwy”, jeśli odniesiemy go nie tylko do biografii poety – tutaj fakty są, bądź co bądź, sprawdzalne, a wszelkie zafałszowania prędzej czy później same się demaskują – ale również do jego spuścizny poetyckiej? Jak tę spuściznę poznać, skoro ten najczęściej i w największych nakładach wydawany poeta współczesny nie ma dotąd ani jednego pełnego wydania swoich wierszy? Każdy kolejny tom jego „wierszy wybranych” czy „zebranych”, nawet gdy był opracowany przy współudziale autora, jest w taki lub inny sposób zafałszowany (zajmiemy się tym jeszcze w dalszym ciągu). A jednocześnie każdy jest jakoś tam „prawdziwy” – w tym sensie, że wiernie wyraża aktualne intencje poetyckie i światopoglądowe autora (lub aktualne wytyczne, realizowane przez jego redaktorów). Ten, kto pragnie ujrzeć tę poezję na nowo, w sposób obiektywny, bez zafałszowań, bez kontekstu „akademijnej”, odświętnej celebry, staje przed gąszczem problemów – od czysto tekstologicznych, poprzez biograficzne, aż do interpretacyjnych. Jedno jest w każdym razie pewne: obraz Broniewskiego prawdziwego – który jesteśmy temu poecie winni, nawet jeśli światopogląd „poezji rewolucyjnej” pozostaje nam obcy – musi uwzględniać olbrzymie skomplikowanie, wyostrzony dramatyzm, zagęszczenie wewnętrznych opozycji i napięć tej twórczości i tej biografii. Broniewski „prawdziwy” może być wszystkim, tylko nie monolitem: jest to być może truizm, ale przekonamy się za chwilę, jak często się o nim zapomina[2].

Dramatyzm i wewnętrzne skomplikowanie poezji Broniewskiego można w gruncie rzeczy założyć hipotetycznie już wtedy, gdy bierze się pod uwagę pewne sprawy wobec tej twórczości „zewnętrzne". Burzliwa biografia poety, pełna rozczarowań i tragicznych niespodzianek, związanych z losami Polski i osobistymi przejściami zwłaszcza po 17 września 1939[3]; jego światopoglądowe wahania z czasów młodości (którym dają świadectwo opublikowane dotąd fragmenty *Pamiętnika*) i duchowe rozterki lat dojrzałych, narastające od momentu rozwiązania KPP; bynajmniej nie uproszczone, przeciwnie, dość złożone i przemyślane tezy własnego programu poetyckiego[4]; wszystkie te fakty, nawet gdybyśmy nie znali ani jednego wiersza Broniewskiego, kazałyby przypuszczać niejako z góry, że twórczość ta nie może być wolna od myślowych i artystycznych konfliktów wewnętrznych. Rzecz jasna, byłyby to jedynie przypuszczenia, gdyż nie zawsze jest tak, że bogactwo biografii znajduje wierne odbicie w twórczości, światopoglądowe rozterki bywają nieraz w tekstach maskowane, a program poetycki niekoniecznie musi się doczekać adekwatnej realizacji. Ale mamy przecież do dyspozycji i same wiersze. Wiersze, których poetyka objawia swój oparty na sprzecznych tendencjach charakter zarówno wtedy, gdy bierzemy pod uwagę większe „konstelacje tekstów"[5] (a więc zespół utworów zawarty w tomiku czy zbiorze wierszy), jak i wtedy, gdy dokonujemy analizy pojedynczego utworu. Wymieńmy takie choćby organizujące tę poezję podstawowe napięcia (właśnie w nich tkwi jej siła!), jak znana i wielokrotnie komentowana „sprzeczność" pomiędzy liryką tzw. społeczną i osobistą: sprawa, którą mieli Broniewskiemu najbardziej za złe lewicowi krytycy dwudziestolecia ze Stawarem na czele[6], a w której współczesny czytelnik odnajduje właśnie to, co wiersze te ratuje przed agitacyjnym deklamatorstwem. Dalej: sprzecznością, która w pewnej mierze pokrywa się z wymienioną przed chwilą opozycją nurtów tematycznych, jest stale w tej poezji obecne napięcie pomiędzy przeciwstawnymi funkcjami języka, emotywną i impresywną, pomiędzy wyrażaniem prywatnych emocji a naciskiem na zbiorowego odbiorcę; również i to napięcie

stanowi o sile poezji Broniewskiego, gdyż agitacyjna presja wywierana na słuchacza zrównoważona jest i okupiona osobistym zaangażowaniem emocjonalnym lirycznego podmiotu. Broniewski „prawdziwy" to, z kolei, ten Broniewski, który nie waha się zmącić patetycznego nastroju kolokwializmem czy wulgaryzmem; który w swoich najbardziej poważnych wierszach rewolucyjnych nie ma oporów przed posłużeniem się kalamburem albo wyszukanym rymem, mającym pozór słownej igraszki; który obok aluzji literackich do klasyków[7] wprowadza odwołania do codziennych przysłów, powiedzonek, przekleństw. I wreszcie – aby od poziomu stylu przejść do poziomu ideologii – obraz „prawdziwego" Broniewskiego nie może nie uwzględnić informacji, że był to poeta, który obok pewności zwycięstwa dawał również wyraz krańcowemu zwątpieniu i goryczy. Wiele szokującego materiału – szokującego dla czytelnika, który zna tylko Broniewskiego z „akademii ku czci" – przypomniał w swoim czasie wybór wydany przez Instytut Literacki w Paryżu, a zawierający utwory powstałe m.in. w związku z lwowskim aresztowaniem przez NKWD i późniejszym więzieniem. Ale nawet wydania dostępne bez przeszkód krajowemu czytelnikowi przynoszą nieraz akcenty dosyć, jak na rewolucyjnego poetę, nieoczekiwane. Już tom *Troska i pieśń* kończy się przecież wierszem ze znamiennymi strofami:

> Ja wiedziałem, co sercem gryźć mam,
> jakim ciosom nadstawić pierś,
> nie rachunkiem, nie sylogizmem
> budowałem życie i wiersz.
>
> Ale troska jak rdza przeżarła
> mojej pieśni serdeczną moc,
> tylko krzyk ściśniętego gardła
> głucho ciemną przeszywa noc.[8]

Nie tu miejsce na szczegółową analizę wszystkich tych sprzeczności i konfliktów, z jakich wyrasta i przez jakie jest organizowana poezja Broniewskiego. Ukazujące się w ostatnich kilkunastu latach prace historycznoliterackie zwracają zresztą na ten aspekt twórczości autora *Nadziei* coraz baczniejszą uwagę[9]. Nas interesować będzie raczej Broniewski „zafałszowany", Broniewski z tendencyjnych wyborów wierszy, z akademii i wieczornic, Broniewski-monolit, w którym daremnie byłoby doszukiwać się jakiejkolwiek wewnętrznej sprzeczności, gdyż ślad po każdej starannie wygładzono i pokryto warstwą państwowotwórczego lakieru.

Taki Broniewski jest wytworem sytuacji kulturalnej, w której poezja jego niemal nigdy nie dociera do czytelnika „sama", w czystej i niezafałszowanej postaci, bez okrojeń i bez dodatków; przekazywana jest natomiast z zasady wraz z pewnymi „kontekstami", narzucanymi przez specyfikę masowego obiegu. Specyfika ta, jak się za chwilę przekonamy, zmieniała się z biegiem lat; inaczej wyobrażano sobie zadania i formy „masowego obiegu" w dobie stalinowskiej, inaczej po Październiku '56, jeszcze inaczej w latach późniejszych. Chodziło zresztą zawsze – żeby to od razu uściślić – o pewną tylko sferę masowego obiegu, tę, która nie ma swego odpowiednika w obrębie kultury masowej typu zachodniego: o sferę realizującą zadania bynajmniej nie rozrywkowe, lecz dydaktyczno-wychowawcze i obrzędowo-ideologiczne. Właśnie o sferę szkolnego podręcznika, magnetofonowej recytacji w czasie uroczystości i pochodów, „pieśni masowej", „akademii ku czci". To w tej właśnie sferze przebywając, poezja Broniewskiego, pełna – jak każda prawdziwa poezja – wewnętrznych konfliktów, napięć, zagadek, obrosła stopniowo kontekstami najzupełniej niezgodnymi z jej prawdziwym charakterem. Kontekstami, które zmuszały czytelnika do przyjęcia ściśle określonych reguł interpretacyjnych, „monolityzujących" tę poezję i pozbawiających ją wszelkiego skomplikowania, dramatyzmu, życia.

Pierwszym takim kontekstem są oczywiście w y d a n i a k s i ą ż k o w e. Wspomnieliśmy już na wstępie, że w obecnej chwili nie ma ani jednego wydania wierszy Broniewskiego, które można by określić jako pełne, kompletne, prezentujące poetę „prawdziwego", ze wszystkimi zygzakami, jakie przytrafiły mu się w jego twórczej drodze. Do rangi edycji kompletnej nie mogą pretendować nawet te wydania, które noszą mylący tytuł *Wiersze zebrane*. Wydaniem pełnym nie są również wznawiane wielokrotnie już po śmierci poety *Wiersze i poematy*, które tekstolog określić by musiał jako *editio ne varietur*, gdyż jest to ostatni zbiór wierszy przygotowany przy współudziale autora[10]; również i ta, stosunkowo najpełniejsza, edycja nie przedstawia czytelnikowi tak znamiennych momentów drogi rozwojowej Broniewskiego, jak, z jednej strony, *Słowo o Stalinie* i niektóre wiersze z *Nadziei*, z drugiej zaś – drastyczniejsze w swojej ideologicznej wymowie wiersze więzienne i jerozolimskie[11].

Dotykamy tu przy okazji niezmiernie delikatnego problemu, który tylko dla szablonowo myślącego tekstologa może się wydawać jednoznaczny i niebudzący wątpliwości. Chodzi mianowicie o to, czy wola autorska, skazująca na zapomnienie te czy inne wiersze, może być obowiązującym nakazem również dla czytelnika. Tego czytelnika, który – jak w naszym wypadku – chce dotrzeć do „prawdziwego" Broniewskiego, poznać wszystkie wybory „i słów, i czynów, i dróg", jakich poeta dokonywał. Dla tekstologa sprawa jest jasna: decyduje wola autora. Dla czytelnika polskiego, który zdaje sobie sprawę, że życiorys Broniewskiego wpisany był w określony wycinek najnowszej historii, jasne jest raczej to, że „woli autora" nie można u nas traktować jako niezawisłej od historycznych okoliczności abstrakcji. Także i do losów niektórych wierszy Broniewskiego odnoszą się wielokrotnie cytowane słowa:

każde prawo i każdy ustrój

w całopalny rzuca mnie stos.

(*Do poezji*, z tomu *Bagnet na broń*)

Za każdym skreśleniem, choćby przez samego Broniewskiego dokonanym, trzeba więc dostrzegać cień cenzora – którym mógł być i dosłowny urzędnik cenzury, i redaktor wydawnictwa, i sam poeta wreszcie: dziś nikt już tego nie ustali. Dlatego też nie „wolę autora" trzeba widzieć w takim, a nie innym kształcie wydań poezji Broniewskiego, lecz raczej – ciśnienie zmiennych politycznych koniunktur.

Przyjrzyjmy się temu z bliska. Wydania Broniewskiego[12] – mamy na myśli wybory wierszy lub edycje pretendujące do tytułu *Wiersze zebrane* – można podzielić na trzy grupy, które różnić będzie od siebie konkretność zaprojektowanego przez sam dobór tekstów odbiorcy i odwrotnie proporcjonalny do niej zakres dobieranych utworów. Grupę pierwszą tworzą wybory przeznaczone dla odbiorcy bardzo konkretnie sprecyzowanego pod względem socjalnej przynależności, wykształcenia, kultury literackiej czy wieku, a jednocześnie oferujące temu odbiorcy utwory dość gruntownie przesiane z punktu widzenia tych czy innych celów. Jasne będzie, że wybory przeznaczone na przykład dla wojska będą poprzez sam dobór utworów kształtowały w swoim odbiorcy przeświadczenie, iż poezja Broniewskiego to przede wszystkim „okrzyk i rozkaz", liryka rewolucyjnego i żołnierskiego czynu. Zapowiadają to zresztą niedwuznacznie już wstępne deklaracje:

> Przeważa w nich [wierszach emigracyjnych – dop. St.B.] nuta tęsknoty za krajem, wyrażona w mocnych żołnierskich słowach oraz chęć walki z Niemcem, odwiecznym wrogiem narodu polskiego.[13]

> Jak wskazuje tytuł – *Okop i barykada* – jest to zbiór utworów o tematyce walki, i to nie tylko tej w okopach czy w polu, ale i walki nieumundurowanych żołnierzy lepszego Jutra, ginących w więzieniach, pod murami egzekucyjnymi

> lub na barykadach. Jest to więc jakby antologia walki, a równocześnie pamiętnik mojego życia.[14]

Jasne będzie także, że wybory przeznaczone dla młodzieży[15] (w tym również prezentacje Broniewskiego w podręcznikach szkolnych) będą usilnie utwierdzały w swoich odbiorcach przekonanie o niezachwianym, „zdrowym moralnie" – żeby tak rzec – charakterze zarówno samej poezji, jak i osobowości jej twórcy: jeśli nawet uwzględniona zostaje tzw. liryka osobista, to naturalnie nie będzie w jej ramach miejsca dla alkoholicznie-desperackich utworów w rodzaju *Poety i trzeźwych* czy *Baru „Pod Zdechłym Psem"*. Nie będzie miejsca w ogóle dla tonów nostalgii, zwątpienia, rozpaczy: nie darmo we wstępie do jednego ze swych „młodzieżowych" wyborów Broniewski oświadczał:

> Oddaję Wam, młodzi Towarzysze, dla was przeznaczony wybór moich wierszy. [...] Pragnę, by dodały Wam sił, entuzjazmu, radości, pewności zwycięstwa.[16]

Do pierwszej grupy należy wreszcie zaliczyć typowe dla okresu socrealistycznego wybory przygotowywane z nastawieniem na odbiorcę „niewyrobionego": za przykład może tu posłużyć szczupły tomik[17] opublikowany w roku 1953 w drukowanej dużymi, elementarzowymi niemal czcionkami serii „Książka Nowego Czytelnika". Znamienne, że znalazły się tu w y ł ą c z n i e wiersze o tematyce rewolucyjno-społecznej, i to wiersze „łatwiejsze" (a więc oczywiście nie *Ballada o Placu Teatralnym* czy jej podobne utwory), w dodatku przedrukowane nieraz tylko we fragmentach.

Jeśli jednak w owej pierwszej grupie wydań eliminacja tych czy innych utworów daje się wytłumaczyć pewnymi względami doraźnie użytkowymi, o tyle w wydaniach drugiej, a już zwłaszcza trzeciej grupy wyraźnie wyczuwa się – żeby się szumnie wyrazić – puls historii. Tutaj nie chodzi już tylko o to, aby żołnierzom pokazać Broniewskiego-żołnierza, a młodzieży – Broniewskiego-entuzjastę i optymistę. Eliminacja pewnych utworów, a przedruk innych ma wyraźny związek

z określonymi przemianami politycznymi, służy przystosowaniu tej poezji do kolejnego „etapu”, przystrzyżeniu jej według aktualnie obowiązującego wzorca.

Wyjaśnijmy, że do grupy drugiej zaliczamy wybory wierszy, ale bardziej uniwersalne, nieprzeznaczone dla konkretnych, środowiskowych grup odbiorców, do grupy trzeciej zaś – wydania mające ambicje całościowe (opatrzone na przykład tytułem *Wiersze zebrane*). O ile w edycjach drugiej grupy sama czynność eliminacji utworów jest czymś naturalnym – wymaga tego idea „wyboru wierszy” – o tyle w wypadku grupy trzeciej każda taka operacja ma, rzecz jasna, charakter bardziej drastyczny i zarazem znaczący. Ale i w wypadku „wyborów wierszy” zasięg zastosowanej selekcji nasuwa ciekawe spostrzeżenia. Zrozumiałe jest na przykład, że wybory z roku 1951 czy 1954[18] będą zawierały niemal wyłącznie popularne wiersze o tematyce rewolucyjno-społecznej, bez uwzględnienia nurtu osobistego, zwłaszcza nostalgicznych i przepojonych goryczą wierszy emigracyjnych. Ale niezmiernie interesujące jest, że inny wybór, z datą 1957[19], a więc u szczytu popaździernikowej odwilży, nie tyle powraca do właściwych proporcji, ile dokonuje kolejnego „przegięcia”, w drugą stronę: wiersze rewolucyjno-społeczne uwzględnia w minimalnym stopniu! Nurt osobisty zdecydowanie w tym tomie przeważa, jak gdyby na zasadzie rekompensaty dotychczasowych braków; brak jednak znowu wierszy, bez których zjawisko „Broniewski” nie da się pomyśleć, choćby takich jak: *Na śmierć rewolucjonisty*, *Pionierom*, *Do towarzyszy broni*, *Zagłębie Dąbrowskie*, *Łódź*, *Bagnet na broń* czy, z okresu wojennego, *Syn podbitego narodu...*, *Co mi tam troski*, *Żydom polskim*. Tytuły te pojawiają się dopiero w rozszerzonym wznowieniu tejże edycji, opublikowanym w roku 1962, a więc już na innym „etapie” polityki kulturalnej...

Jak już podkreślaliśmy, jeszcze większe zastanowienie budzą znaczące różnice pomiędzy kolejnymi wydaniami *Wierszy zebranych*. Zarówno edycja „Książki i Wiedzy”[20], jak i Państwowego Instytutu

Wydawniczego[21] miała szczęście do przełomowych dat historycznych. *Wiersze zebrane* pierwszego z wydawnictw miały drugie wydanie w roku 1949, trzecie – w 1952. *Wiersze zebrane* w edycji PIW pierwsze wydanie miały w 1955 roku, drugie – w 1956. Mały kurs najnowszej historii literatury polskiej!... Zwłaszcza w drugim wypadku – gdzie oba wydania dzieli okres zaledwie roku – zestawienie różnic ma szczególną wymowę. W wydaniu z 1955 roku jest jeszcze *Słowo o Stalinie* i fragment V z poematu *Nadzieja* (inc. „Pięknie jest myśleć, że w Moskwie...”). W wydaniu z roku następnego oba te teksty zostają wyeliminowane, pojawiają się natomiast *Do towarzyszy broni*, *List z więzienia* i *Zamieć*.

Potwierdza się nasze wstępne spostrzeżenie: żadne z dotychczasowych wydań Broniewskiego nie ukazuje nam jego twórczości „prawdziwej” – prawdziwej choćby w tym sensie, że nieokrojonej. W każdym etapowa taktyka góruje nad historyczną prawdą, w każdym odbiorca spotyka się z doborem utworów tak spreparowanym, aby Broniewski objawiał się jako twórca-monolit, bądź to wolny od zwątpień i wewnętrznych dramatów, bądź wolny od pomyłek i pochopnie podejmowanych decyzji.

Co powiedział Cambronne

Dobór utworów to jednak tylko jeden „kontekst”, w jakim poezja Broniewskiego ukazuje się masowemu czytelnikowi. Decyzjami interpretacyjnymi odbiorcy steruje nie tylko takie czy inne okrojenie tej twórczości, ale również fakt, że na rynku czytelniczym pojawia się ona w kontekście rozmaitych zabiegów redaktorskich i komentatorskich. Chodzi tu o zabiegi takie jak dodanie wstępu czy posłowia, zamieszczenie życiorysu poety, opatrzenie wierszy objaśnieniami czy przypisami. W wypadku Broniewskiego wszystkie bodaj przypadki takich operacji zdradzają mniej lub bardziej widoczną tendencję do

upraszczania i monumentalizowania wizerunku autora oraz do niwelowania w tekstach wierszy rozmaitych sprzeczności i zgrzytów.

Ileż w tym kierunku potrafi zdziałać na przykład inteligentne spreparowanie życiorysu! Z pozoru wszystkie fakty się zgadzają – parę drobnych zabiegów stylistycznych wystarczy jednak, aby dopasować wizerunek autora do wymagań kolejnego „etapu". Spójrzmy na takie choćby charakterystyczne sformułowania:

> W 1920 roku uczestniczy w awanturniczej, kontrrewolucyjnej wyprawie na Kijów. I tu, na froncie, w okopach, rozumie n a g l e, że został oszukany, że popchnięto go do walki przeciwko tym, którzy niosą sztandar wolności również i dla jego ojczyzny, dla Polski.[22]

Pomijając już iście orwellowski „sztandar wolności", przed którego przyjęciem z rąk Sowietów bronił się w „awanturniczy" sposób nasz naród w roku 1920, zwróćmy tylko uwagę, co w tym krótkim fragmencie dzieje się z biografią Broniewskiego. Cały ten wycinek jego życiorysu, jakim był udział w wojnie polsko-radzieckiej, został tu właściwie sprowadzony do zera; data światopoglądowego przełomu poety – przesunięta wstecz (sam Broniewski formułował to znacznie uczciwiej: „Szczenięca ślepota zaczęła mnie opuszczać dopiero przy bliższym zetknięciu z rewolucyjnym ruchem proletariatu w Warszawie, gdzie w latach 1922–24 gorliwie przestawiałem zwrotnice swego poglądu na świat"[23]). Dalsze fazy życiorysu przysłania natomiast co pewien czas enigmatyczna mgiełka. O okresie wojennym dowiaduje się czytelnik tyle tylko: „Lata wojny rzuciły Broniewskiego na dalekie szlaki tułaczki, oddaliły go o tysiące kilometrów od rodzinnego Mazowsza, ukochanej Warszawy"[24]. Oczywiście, można to wszystko zrozumieć, gdy spojrzy się na datę wydania zbiorku *Będzie radość i będzie śpiew* – 1953 – i gdy pamięta się o jego adresie czytelniczym. Jednakże w dziesięć lat później, kiedy i biografia poety, i niektóre drażliwe momenty historii najnowszej mogły były w zasadzie doczekać

się choć częściowego ujawnienia, kolejne ujęcie życiorysu Broniewskiego nadal operuje eufemizmami:

> Studia przerwał mu nowy etap służby w wojsku polskim, z którego wyszedł w październiku 1921 w randze kapitana, odznaczony Krzyżem Virtuti Militari i potrójnym Krzyżem Walecznych.[25]

Ani słowa o tym, z jakiej to okazji Broniewski znalazł się ponownie w wojsku i z kim walczył tak ofiarnie, że dosłużył się rangi i odznaczeń. Charakterystycznym „wygładzeniem" wybojów życiorysu jest również następujące sformułowanie:

> W r. 1943, nie mogąc pogodzić się z atmosferą ideową armii Andersa, wystąpił z wojska.[26]

W ten sposób fakt obiektywnie prawdziwy – opuszczenie przez Broniewskiego szeregów armii Andersa – nabiera znamion własnowolnego aktu o podłożu ideologicznym, co już jako żywo zgodne z prawdą nie jest: do wystąpienia z wojska poeta został, jak wiadomo skądinąd, raczej zmuszony jako były sympatyk komunizmu (nb. akurat w momencie, gdy był daleki od komunizmu jak nigdy przedtem), w każdym razie zaś – na pewno nie uczynił tego z własnej inicjatywy[27].

Przeinaczenia i eufemizmy w życiorysach i wstępach dotyczą wszakże tylko pośrednio samych wierszy, choć niewątpliwie programują w jakiś sposób interpretacyjne decyzje ich odbiorcy. Najbardziej bezpośredni charakter mają natomiast wszelkiego rodzaju objaśnienia i przypisy do wierszy, częste zwłaszcza w edycjach przeznaczonych dla „mniej wyrobionego" czytelnika. Zdarza się tu narzucanie temu odbiorcy takich interpretacji, które wyraźnie upraszczają i trywializują utwór bądź pomijają któryś z ważnych jego sensów. Jako przykład trzeba zacytować, niestety, objaśnienia samego Broniewskiego we wspomnianej już edycji opublikowanej nakładem „Prasy Wojskowej".

Wiersz *Co mi tam troski* zostaje tu opatrzony następującym objaśnieniem:

> Utwór wyraża przeświadczenie, iż droga polskiego żołnierza-tułacza do ojczyzny wiedzie jedynie poprzez walkę, której skuteczność gwarantuje posiadanie broni i ekwipunku.[28]

Komentarz iście oficerski... W objaśnieniach do *Zamieci* z kolei milczeniem zostaje pominięta, rzecz prosta, cała sfera sensów reprezentowanych przez „orenburski wiatr" czy „cmentarzysko idej", a interpretacja brzmi po prostu:

> Autor myśli o Warszawie, o mieczu Zygmunta i wyraża wolę i nadzieję powrotu do kraju.[29]

Wreszcie *Żołnierzowi polskiemu* zostaje dopisane – wbrew oczywistej wymowie samego tekstu – optymistyczne zakończenie:

> Żołnierz ubolewa nad losem ojczyzny i własnym, ale jego postawa w czasie walk daje niezłomną nadzieję, że walkę tę wkrótce podejmie na nowo.[30]

Mamy tu znów do czynienia z niewygodnym i drażliwym problemem „woli autora". Czy fakt, że autorem powyższych objaśnień jest sam Broniewski, oznacza, że właśnie w nich mamy do czynienia z Broniewskim „prawdziwym"? Że wiersze należy tak i tylko tak rozumieć, jak to sugerują objaśnienia? Odpowiedź może być tylko jedna: nie, oczywiście nie. Ostateczną instancją jest sam tekst i te sensy, które się z niego obiektywnie dają wyczytać. Z drugiej strony bezsporne jest i to, że objaśnienia w rodzaju powyżej przytoczonych w poważnym stopniu decydują o kierunku interpretacji, w jakim pójdzie odbiorca: zwłaszcza gdy jest to odbiorca niemający za sobą większych doświadczeń w samodzielnym obcowaniu z poezją.

Może zresztą w takim wypadku chodzić nie tylko o interpretację sensów światopoglądowych, lecz również o wpisanie utworu w określony porządek stylistyczny. Także w tym względzie objaśnienia i przypisy mogą się przyczynić do wygładzenia i zatarcia w dziele Broniewskiego wszelkich nierówności, dysonansów i zgrzytów. Najlepszym przykładem będzie osławiona, humorystyczna wręcz, ale niesłychanie znamienna sprawa przypisu do jednego z najczęściej przedrukowywanych wierszy Broniewskiego – *Bagnetu na broń*. Chodzi oczywiście o sprawę historycznej kwestii Cambronne'a[31]. Redaktorzy poszczególnych wydań – zwłaszcza mających charakter popularny – zmuszeni do objaśnienia przedostatniej linijki wiersza („przypomnimy, co rzekł Cambronne"), wybierają tutaj jedno z dwu rozwiązań. Niektórzy[32] śmiało przedstawiają wersję prawdopodobniejszą historycznie i zgodną z uzusem językowym (fr. *mot de Cambronne*), tj. po prostu *merde* (należy podziwiać redaktorkę edycji „Naszej Księgarni", że odważyła się podać również polski odpowiednik). Jest to jednak wyjście zdecydowanie rzadsze. Najczęściej objaśnienie zawiera wersję eufemistyczną, mianowicie pompatyczne oznajmienie „gwardia umiera, ale się nie poddaje": przy czym dzieje się tak nie tylko w edycjach *ad usum Delphini*, które programowo wystrzegają się gorszenia maluczkich – a więc w podręcznikach itd. – ale również w poważnych artykułach interpretacyjnych przeznaczonych dla czytelnika dorosłego i wyrobionego[33]. Oznaczałoby to, że lęk przed właściwym objaśnieniem (znanym w końcu niemal każdemu czytelnikowi, choćby z lektury *Nędzników* Hugo) jest wynikiem nie tyle tabu obyczajowego, co pewnych uświęconych przekonań na temat poetyki Broniewskiego. W myśl tych przekonań odbiorca wiersza powinien być tak „sterowany", aby, broń Boże, nie skojarzył sobie wzmianki o Cambronnie ze słowem „gówno", gdyż zniweczyłoby to patetyczny i patriotyczny nastrój całości. Tymczasem takie zakłócenie nastroju przy pomocy wulgaryzmu czy przekleństwa, wtrąconego w obręb mowy „wysokiej", w poetyce Broniewskiego właśnie najdoskonalej się mieści! (Przypomnijmy choćby liczne „psiekrwie"

i „cholery” w wierszu *Ze złości* czy podobny chwyt stylistyczny w *Najbliższej ojczyźnie*). *Bagnet na broń* nie tylko nie traci na takim odczytaniu, ale, przeciwnie, zyskuje: zyskuje indywidualne nacechowanie emocjonalne, ową prywatną i głęboko szczerą pasję, której brakowałoby nam, gdyby wiersz składał się z samych wezwań i nakazów oraz bezosobowego patosu.

Granit zamiast węgla

Tytułem dygresji wyjdźmy obecnie na chwilę poza obręb krajowego obiegu kulturalnego i powiedzmy parę słów o przekładach Broniewskiego na języki obce. Dla czytelnika polskiego przekłady te nie mają, rzecz oczywista, większego znaczenia; dla naszych wywodów wzmianka o nich będzie jednak o tyle pożyteczna, że w zwierciadle obcego języka odbija się, wtórnie jak gdyby, najczęściej ów zafałszowany Broniewski-monolit, Broniewski z „akademii ku czci”, który nas tu interesuje. Wygląda to trochę tak, jakby zagraniczni tłumacze, biorąc się do przekładu Broniewskiego, odczytywali go z reguły przez jednokolorowe szkiełko jego „rewolucyjnej” i patetycznej legendy; jakby obcowali nie tyle z tekstem, ile z przystrzyżonym i wyretuszowanym oficjalnym portretem autora.

Zdradza to nieomylnie warstwa stylistyczna większości przekładów. Jeśli na przykład we francuskim tłumaczeniu *Magnitogorska albo Rozmowy z Janem*, dokonanym przez Charles’a Dobzynskiego, czytamy:

> Ne pas s’en faire. Je suis en prison
> Depuis Vendredi pour un mois peut-être
> Tandis que Jean souffre d’une gastrite
> Et qu’il est bien près de la soixantaine.[34]

– to widzimy wyraźnie, że tłumaczowi „udało się” niemal idealnie wyrugować z tekstu celowy konflikt, jaki w oryginale zawiązuje się

pomiędzy tradycyjnym poetyckim zorganizowaniem języka a współczesnymi kolokwialnymi zwrotami i nieregularną, „mówioną” intonacją. Utwór – zgodnie zresztą z francuskimi zwyczajami translatorskimi – został przełożony bezbarwnym wierszem wolnym, zaś zastosowane zwroty mają raczej neutralny, daleki od żywej kolokwialności koloryt stylistyczny (por. choćby „siedzę” a *je suis en prison*). Skoro już mowa o *Magnitogorsku*, warto zauważyć, z jak znamienną jednomyślnością tłumacze różnych nacji i obyczajów językowych traktują ostatnią strofę tego wiersza[35]:

> Et de nouveau je pensais à Jean,
> A Rome, à la Crimée, à la Pologne,[36]
>
> Ich dachte an Rom, Krim und Polen
> Und an Jan, der mir tausendfach teuer,[37]
> I – gdie Rim, gdie Krym, a gdie Polsza...[38]

Przekalkowanie polskiego idiomu „gdzie Rzym, gdzie Krym”, który w obrębie języka francuskiego, niemieckiego czy rosyjskiego nie jest zadomowiony i na tle całego wiersza może się wydawać z lekka absurdalny, może wynikać stąd, że tłumacze po prostu nie znają tego porzekadła i, nie rozumiejąc jego utartego sensu, wolą na wszelki wypadek zastosować kalkę; ale kryje się w tym również brak uczulenia na typowe przecież dla Broniewskiego kolokwializmy, swoim humorem rozładowujące nieraz zbyteczny patos.

Szczególnie pouczające wydają się tłumaczenia Broniewskiego na języki związane z obszarami, na których kultura „akademii ku czci” i obrzędowego patosu ma swoje głęboko zakorzenione tradycje. Myślę oczywiście o języku rosyjskim. Tłumacze radzieccy, jak to już zauważył Andrzej Drawicz, zwłaszcza w odniesieniu do wierszy o rewolucyjno-społecznej tematyce „zdają się zbyt dobrze wiedzieć, «jak to się robi», i bez wahania podłączają Broniewskiego do układów już

skonwencjonalizowanych. Mimo woli staje się tu poeta zjawiskiem nie samoswoim, a jakby przefiltrowanym przez ogromne zwały lirycznej publicystyki. Epigońskim”[39]. Przytoczmy na poparcie tych słów jeden drobny, ale charakterystyczny fragment przekładu *Zagłębia Dąbrowskiego* (pióra Marka Żywowa, tłumacza zresztą zasłużonego dla popularyzacji Broniewskiego w ZSRR):

(*oryg.*) Po gniew – jak węgiel – kamienny,
windo złej pieśni
– na dół!

(*tłum.*) Za gniewom, czto twiord kak granit,
pust’ w niedra twoi moja pieśnia letit![40]

Tłumaczenie odwołuje się najwyraźniej do poetyki najzupełniej obcej oryginałowi. Dwuwiersz Broniewskiego opiera się na celowym zderzeniu tradycyjnej metaforyki poetyckiej („kamienny gniew”) z codziennymi, użytkowymi zwrotami językowymi („węgiel kamienny”) i metaforyką wykorzystującą równie codzienne, „górnicze” realia (gniew kamienny jak węgiel, pieśń opuszczająca się w szyb jak winda). Tłumaczenie Żywowa natomiast nawiązuje wyłącznie do tradycyjnego „wysokiego” słownictwa i metaforyki, znanych z dziewiętnastowiecznej jeszcze poezji i pieśni rewolucyjnej (gniew zostaje przyrównany nie do węgla, ale do konwencjonalnego „granitu”, pieśń nie spada na dół jak winda, ale, znów konwencjonalnie, „leci”, i to w „łono” czy w „głąb” ziemi[41]). Znaczącą rolę odgrywa tu także różnica w ukształtowaniu rytmicznym: toniczny trójakcentowiec Broniewskiego, rozbity w dodatku przez pauzy i rozczłonkowanie graficzne, ustępuje miejsca potoczystemu i regularnemu amfibrachowi. Dwuwiersz, którego zasadą strukturalną są konflikty i zderzenia, zostaje w przekładzie zastąpiony przez dwuwiersz pod każdym względem harmonijny, konwencjonalny i zgodny wewnętrznie.

O „przekładach” liryki Broniewskiego można także mówić, nie opuszczając polskiego obszaru językowego. Mam na myśli sytuację, kiedy wiersze poety zostają opatrzone ilustracją plastyczną lub muzyczną, kiedy zatem dokonuje się ich intersemiotycznego przekładu na język innych sztuk. Jest to problem, który w znacznej mierze wykracza poza krąg naszych czysto literackich rozważań i wymagałby innych narzędzi metodologicznych; dlatego też nie stać nas tutaj na analizę bardziej kompetentną i szczegółową. Niemniej trzeba choć wspomnieć o fakcie, że dzieło Broniewskiego często docierało do odbiorcy w towarzystwie innych przekazów: bądź ikonicznego, jak wtedy, gdy wiersze są opatrywane ilustracjami (rysunkami bądź fotografiami), bądź muzycznego, jak w wypadku licznych pieśni do słów Broniewskiego (utworów mających zresztą niejednorodny charakter i sięgających od socrealistycznej „pieśni masowej” do pieśni artystycznej o koncertowym typie wykonania i odbioru). Wydaje się, że w zastosowaniu obu tych kontekstów kryje się dodatkowa możliwość uproszczenia i ujednoznacznienia sensów poetyckich: tak ilustracja, jak i „podkład muzyczny” (to ostatnie dotyczy głównie przypadku „pieśni masowych”) w odniesieniu do Broniewskiego stanowiły z reguły konkretyzację tego, co w wierszu „niedookreślone”. Jeśli na przykład fragment *Drzewa rozpaczającego* (od słów „To drzewo, bite przez deszcze i wiatr” do „takie drzewo, podobne do brzozy”) ilustrowany jest zdjęciem przedstawiającym nagie, powykręcane gałęzie powalonego drzewa[42] – to fotografia ta, sama w sobie z pewnością interesująca plastycznie, współbrzmi wprawdzie z ogólnym sensem wiersza, ale zbytnio go ujednoznacznia, ustatycznia dynamikę jego obrazowania, redukuje „akcję liryczną” do jej ostatniej tylko fazy, zaciera wreszcie podstawowe dla wiersza równanie metaforyczne, polegające na utożsamianiu się z drzewem podmiotu mówiącego. Znacznie silniej daje o sobie znać upraszczająca tendencja w wypadku interpretacji muzycznych: kompozycje Gradsteina, Rybickiego, Panufnika i innych[43] niejako przemocą wpisują teksty Broniewskiego w poetykę „pieśni masowej”, choć skądinąd nawet wiersze w rodzaju *Mostu*

Poniatowskiego czy *Słowa o Stalinie* wydają się, czytane w izolacji, wykraczać poza ciasne ramy socrealistycznej poezji agitacyjnej i oferować odbiorcy możliwość stosunkowo sporej interpretacyjnej aktywności.

Chórem albo na głosy

Mowa już była kilkakrotnie o tym, że w całym okresie powojennym jednym z najoperatywniej funkcjonujących „kanałów", jakimi poezja Broniewskiego dociera do odbiorcy, jest estradowa recytacja (z okazji akademii, wieczornicy itp.), często połączona z inscenizacją. Ta forma przekazu – stanowiąca kolejny kontekst, jaki obarcza lirykę Broniewskiego przy jej zetknięciu z masowym odbiorcą – zdążyła już wykształcić pewne reguły i konwencje, znane doskonale każdemu obserwatorowi imprez tego rodzaju. Regułą podstawową jest tu zbiorowy charakter wykonania. W recytacji czy w widowisku bierze udział kilka lub kilkanaście osób; w zależności od charakteru imprezy funkcjonują one bądź jako grupa w zasadzie niezależnych od siebie wykonawców[44], bądź jako rodzaj antycznego chóru (recytacja chóralna wydaje się szczególnie typowa dla akademii szkolnych[45]), bądź wreszcie – przy widowiskach inscenizowanych – jako zespół *personae dramatis*. Odpowiednio też, typową formą podawczą jest albo szereg niemal niezależnych od siebie monologów (każdy wykonawca recytuje „swój" oddzielny wiersz), albo recytacja chóralna, albo wreszcie pseudodramatyzacja, polegająca na rozbiciu wiersza na „głosy".

Szczególnie interesujący z naszego punktu widzenia jest przypadek ostatni. Poetyckie widowiska inscenizowane, wprowadzając bohaterów „dramatycznych", dążą bowiem nie tylko do urozmaicenia imprezy, ale i do narzucenia odbiorcom określonych reguł interpretacji wierszy. Znaczące jest na przykład, że bohaterowie to nie zindywidualizowane postacie, lecz raczej umowne znaki reprezentujące „przekrój społeczeństwa" (przy czym może wchodzić w grę kilka naraz płaszczyzn

owego „przekroju”: tak na przykład w jednym ze scenariuszy pojawiają się Profesor, Inżynier, Kobieta, Robotnik I, Robotnik II, Robotnica, Młodzieniec I, Dziewczyna, Młodzieniec II, Dziewczynka i Chłopiec, kryterium stanowi więc zarówno podział klasowy, jak i podział według wieku i płci[46]). Skoro zaś postacie recytujące wiersze Broniewskiego reprezentują „całe społeczeństwo”, wniosek interpretacyjny może być tylko jeden: między poetą a społeczeństwem, ogółem odbiorców, istnieje tylko i wyłącznie z w i ą z e k z g o d y. Wiersze Broniewskiego w myśl tej nadrzędnej zasady muszą być tak wypowiadane, aby sprawiały wrażenie wspólnej i jednomyślnie akceptowanej własności duchowej całego społeczeństwa, od Profesora do Robotnicy; aby były nie tyle słowami kierowanymi przez poetę do odbiorców, ile słowami przyswojonymi już przez naród, i to tak dalece, że naród wręcz „mówi słowami poety”. Pojawiają się więc charakterystyczne wskazówki inscenizacyjne. Młodzieniec I „czyta” pierwszą strofę wiersza, później zaś „odkłada książkę” i mówi jak gdyby od siebie; Profesor „czyta gazetę, po czym komentuje przeczytane wydarzenia”, posługując się oczywiście słowami wiersza[47]. Arbitralnie ustanowiony związek zgody pomiędzy poetą a ogółem odbiorców obejmuje, rzecz paradoksalna, nawet takie wiersze, które z genetycznego punktu widzenia były pomyślane właśnie jako m.in. atak przeciw społeczeństwu i jego odbiorczym przyzwyczajeniom. Na tej zasadzie oparty jest przecież słynny programowy wiersz Broniewskiego *Poezja*, stanowiący wszak atak nie tylko na konwencję poetycką, ale i na konwencję c z y t a n i a, korzystania z poezji. Tymczasem interpretacja estradowa również i tutaj ustanawia natychmiast związek zgody. Wprowadzony bezpośrednio „głos poety” zostaje bez oporów podchwycony przez słuchaczy-wykonawców:

(*Mocny akord muzyczny zrywający dotychczasowy nastrój. Na ekranie pojawia się twarz Władysława Broniewskiego – przeźrocze z rzutnika.*)

GŁOS TO ZA MAŁO!!!

GRUPA I *budzi się:*	Za mało!!
GRUPA II i III *wstając:*	ZA MAŁO!!!
ROBOTNIK I	Twoje słowa tumanią i kłamią
ROBOTNIK II	Piersiom żywych daj oddech zapału
MŁODZIENIEC I	Wiew szeroki i skrzydła do ramion.[48]

– i ciąg dalszy recytują już kolejno (po jednej strofie) wszyscy pozostali uczestnicy widowiska.

Rozbicie wierszy Broniewskiego na głosy „reprezentujących społeczeństwo” recytatorów narzuca przy tym wirtualnemu odbiorcy jeszcze jedną regułę interpretacyjną. Liryka pojedynczego podmiotu mówiącego (który w dodatku u Broniewskiego z reguły każe się utożsamiać z autorem) zmienia się mianowicie w ten sposób w lirykę podmiotu zbiorowego. Wiersze, które mogą być odczytywane jako wyraz osobistego niepokoju czy rozterki (a takim wierszem jest w gruncie rzeczy *Poezja*, choć, formalnie rzecz biorąc, spotykamy się w tym utworze z gramatycznym „my”), stają się dokumentem zbiorowej pewności. Nawet wiersze, w których monolog liryczny pochodzi w sposób całkiem oczywisty z ust podmiotu-poety, mogą być w tej sytuacji recytowane chóralnie lub wypowiadane przez Inżyniera czy Robotnika. Każdy akt wiary, który w wierszach Broniewskiego bierze się z samodzielnej, indywidualnej decyzji – nieraz o dramatycznym podłożu – zostaje w ten sposób przypisany całemu społeczeństwu:

NARRATOR I	Kłaniam się prochom Rylejewa,
NARRATOR II	kłaniam się prochom Żelabowa,
NARRATOR III	kłaniam się prochom wszystkich rewolucjonistów.[49]

Z drugiej strony, fakt rozbicia wiersza „na głosy” wbrew pozorom nie jest w stanie udramatyzować utworu, gdyż zasady akademijnej

inscenizacji nakazują dzielić tekst nie w zgodzie z podziałem ścierających się racji i postaw, ale według kryteriów powierzchownych i przypadkowych (na przykład każdemu wykonawcy zostaje przydzielona jedna strofa). Tak mechanicznie rozbity „na głosy" monolog nie jest w stanie przerodzić się w dialog w głębszym znaczeniu tego słowa: w gruncie rzeczy jest obojętne, czy wykonawcy mówią chórem, czy też każdy z nich wykonuje kolejno swoją partię. Toteż niektóre inscenizacje próbują stworzyć p o z ó r d i a l o g u poprzez zastosowanie odpowiednich działań scenicznych. Wiersz może być na przykład „rozegrany" w ten sposób, że dwoje aktorów – Młodzieniec i Dziewczyna – tworzy sytuację wspólnego „układania wiersza"[50]; nawet w widowiskach, w których działania sceniczne ogranicza się w zasadzie do wchodzenia kolejnych aktorów na estradę, spotykamy próby „nawiązania kontaktu" między wykonawcami i zasugerowania pozornego dialogu osób i tekstów:

> *Następny wykonawca* [...] *powstaje z miejsca z pierwszymi słowami wiersza* Rozmowa z Janem, *podchodzi do poprzedniego wykonawcy* [...], *kładąc mu rękę na ramieniu, jakby tylko jemu przekazywał treść zawartą w utworze.*[51]

Jedna z ogólnych zasad akademijnej inscenizacji formułowana jest zaś następująco:

> *Należy kontaktować się z partnerami w przejmowaniu od nich tematów.* [...] *Należy starać się o stworzenie jednej, ciągłej i zwartej kompozycji, jakby rozpisanej na głosy.*[52]

Dodajmy wreszcie, że estradowe wykonania pozbawiają poezję Broniewskiego jej indywidualnego charakteru nie tylko poprzez zbiorowe lub rozbite na głosy układy recytacyjne, ale i przez inne jeszcze zabiegi. Znamienne jest na przykład to, że w większości scenariuszy wiersze autora *Troski i pieśni* stanowią tylko część wygłaszanego tekstu, niczym niewyróżniony fragment masy słownej, na

którą składają się oprócz tego utwory, dajmy na to, Majakowskiego, Tuwima i... Leona Pasternaka[53]. Warto też zwrócić uwagę na didaskalia scenariuszy. Charakterystyczna jest dla nich tendencja do ujednoznaczniania i udosłowniania inscenizowanych wierszy, i to zarówno poprzez odpowiednie działanie sceniczne (na przykład w trakcie recytowania pierwszych strof *Poezji*: „wykonawcy powoli osuwają się na schodki – zasypiają”[54]), jak i przez środki scenograficzne (rzucane na ekran obrazy, dokumentarne zdjęcia itp.[55]) oraz muzyczne (kiedy na przykład *Bagnet na broń* zilustrowany zostaje „wesołym [!] marszem wojskowym”[56]).

Poeta z marmuru

Przypadek losów poezji Broniewskiego obrazuje sytuację tyleż typową, co charakterystyczną: charakterystyczną w swojej polskiej specyfice, ale typową dla polityki kulturalnej we wszystkich chyba państwach bloku wschodniego. Oto w burzliwych, rewolucyjnych początkach komunistycznej ideologii pojawia się poeta, który sympatyzuje z nią jako człowiek i agituje na jej rzecz jako autor wierszy. Choć nie jest członkiem partii, ta ostatnia czyni go swoim sztandarowym lirykiem, przy okazji musztrując go bezustannie i pouczając. Kiedy partia zdobywa władzę, zapotrzebowanie na sztandarowego poetę staje się naturalnie jeszcze większe. Partia obsypuje więc poetę łaskami, skłaniając go do zapomnienia krzywd, których zdążył od niej tymczasem doznać, i udostępniając jego twórczość masowemu czytelnikowi.

Trudność w tym, że oprócz poety, którego można musztrować, istnieje właśnie ta jego twórczość, która partyjnej musztrze się wymyka. Twórczość autentyczna, a więc siłą rzeczy pełna niepokoju, wewnętrznych rozdarć, indywidualistycznego buntu, pęknięć i dysonansów. Takiej twórczości i takiego wizerunku sztandarowego poety partia nie może przedstawić rzeszom odbiorców, dla których odpowiedni jest przecież urzędowy optymizm, entuzjazm

i posłuszeństwo. Trudność rozwiązuje się jednak sama: masowy obieg dzięki swoim przyrodzonym atrybutom niejako samoczynnie przemodelowuje obraz twórczości poety w pożądany przez czynniki zwierzchnie sposób. Symplifikujące mechanizmy masowej kultury – tego jej działu, który poświęcony jest zadaniom, jak je nazwaliśmy, obrzędowo-ideologicznym i dydaktyczno-wychowawczym – tak sterują decyzjami interpretacyjnymi odbiorcy, aby rozumiał on twórczość sztandarowego poety jako, po pierwsze, wypowiedź „monolityczną", pozbawioną pęknięć i wewnętrznych konfliktów; po drugie, jako wypowiedź w zasadzie jednoznaczną i trywialnie prostą; po trzecie, jako wypowiedź odindywidualizowaną, pochodzącą od zbiorowego „my" społecznego, a przez to w większym stopniu usankcjonowaną jako zespół pouczeń i nakazów.

Przy okazji dochodzi oczywiście do typowego dla krajów takich jak PRL paradoksu: im usilniej coś jest upowszechniane, tym bardziej zniechęca do siebie odbiorców. Te wszystkie „konteksty", których podstawowym zadaniem jest właśnie upowszechnić i uprzystępnić twórczość poety – edycja w masowym nakładzie, redakcyjny komentarz, przekład na język muzyki czy sztuk plastycznych, inscenizacja estradowa – upowszechniają raczej taki jej obraz, który współczesnego odbiorcy nie jest w stanie zafascynować czy porwać. To jednak menadżerów kultury w PRL nic nie obchodzi. Ważne jest, że poezja została skutecznie uśmiercona. Że pozostał – o ileż mniej kłopotów sprawiający – marmurowy pomnik.

ROZDZIAŁ V

W kręgu estrady: Piosenka i wolność

Ej, Cyganie, tak bym chciała
jechać z wami!

Poszłabym do wojska,
poszłabym do wojska,
poszłabym do wojska, poszłabym!

Dwie piosenki z lat siedemdziesiątych

Liryka ze wzmacniaczem

Czytelnik niniejszej książki mógłby nam w tym miejscu zarzucić, że, jak dotąd, zajmujemy się sytuacjami charakterystycznymi może, ale pogranicznymi. Dwa poprzednie rozdziały traktowały przecież nie tyle o głównym nurcie masowej kultury literackiej w PRL, ile o tym, jak jej mechanizmy perswazyjne wciągają w swoją orbitę z jednej strony współczesny folklor miejski, z drugiej – literaturę „wysoką". Śpieszę więc zapewnić Czytelnika, że od tego momentu analizy tej książki skupią się już na kulturze masowej *sensu stricto*, reprezentowanej przez dwa najbardziej chyba dla niej typowe gatunki. Cóż bowiem bardziej znamiennego dla współczesnej *mass-culture* niż piosenka estradowa i powieść kryminalna? Jeśli brać pod uwagę popularność, rozległość zasięgu, związek z masowymi technikami reprodukcji, wreszcie wrażliwość w reagowaniu na zmieniające się potrzeby odbiorców – oba te gatunki stanowią w ramach literatury popularnej ukoronowanie, z jednej strony, rodzaju lirycznego, z drugiej – epickiego. Można by

powiedzieć – liryka ze wzmacniaczem i epika w formacie kieszonkowym.

To oczywiście truizmy, dla naszych celów jednak przykłady te będą ważne również z tego względu, że stanowią najpełniejsze wcielenie ludycznych, rozrywkowych zadań kultury masowej. I piosenka, i powieść kryminalna mają z założenia bawić, oferować zmęczonemu umysłowi odbiorcy szansę odprężenia i rozrywki w postaci sentymentalnego wzruszenia lub sensacyjnej zgadywanki (tak przynajmniej to wygląda w ich prostej, komercjalnej, pozbawionej dodatkowych ambicji wersji). Otóż paradoksalność kultury masowej w PRL polega, jak to już wstępnie sugerowaliśmy, właśnie na tym, że im bardziej dany gatunek jest ludyczny i przez to popularny, tym usilniej dąży się do obarczenia go zadaniami perswazyjnymi. W wypadku piosenki, jak się zaraz okaże, będziemy mieli jeszcze do czynienia jedynie z pewną enklawą świadomie ukierunkowanej perswazyjności, otoczoną obszarem neutralnych pod tym względem tekstów, które co najwyżej kultywują pewną masową mitologię, sprzyjającą przyjęciu perswazyjnych nacisków. W wypadku powieści kryminalnej natomiast doszło w PRL do swoistego monopolu perswazji: na placu boju pozostała jedna tylko w zasadzie odmiana gatunkowa, właśnie ta, dla której ideologiczna perswazja jest główną racją bytu.

Najpierw więc – o piosence.

Zjawisko, które na Zachodzie nosi krótką i treściwą nazwę *pop-song*, a które dla naszych potrzeb należałoby określić w przydługi sposób jako współczesną, masową piosenkę estradową, w przeważającej swojej części stanowić dziś może przykład konsekwentnego „ubezwłasnowolniania odbiorcy”. Nie chciałbym tu stworzyć wrażenia, że jestem jakimś ponurakiem, który w popularnej piosence nie widzi żadnych wartości. Przeciwnie, obiektem mojego żywego zainteresowania i głębokiej sympatii były zawsze te nieliczne przykłady piosenkarskiej twórczości, które dążą do artystycznej emancypacji i potrafią wyzwolić się z pęt komercjalizmu. Jeśli pominąć całą ogromną

sferę muzyki jazzowej, która każe się rozpatrywać na odrębnych prawach, trzeba jednak zauważyć, że niezmiernie – jak powiedziałem – rzadko zdarza się, aby te artystyczne ambicje szły w parze z dochowaniem wierności masowemu odbiorcy. Na ogół bywa tak, że przełamywanie konwencji dokonuje się albo za cenę rezygnacji z masowego zasięgu, albo kosztem wyjścia poza ramy gatunku (przypadek niektórych postaci piosenki „literackiej"). W zasadzie zaś, jeśli piosenka spełnia wszystkie wymagania stawiane przed *pop-songiem*, dążność do zwolnienia odbiorcy z obowiązku samodzielności i aktywności jest w niej pierwszoplanowa.

Dążność ta realizuje się przede wszystkim w formie k o n w e n c j o n a l i z a c j i stosowanych w piosence rozwiązań artystycznych[1]. Piosenka w obrębie kultury masowej zajmuje pod tym względem miejsce o tyle szczególne, że konwencjonalizacja wynika w niej nie tylko z nastawienia na „przeciętnego odbiorcę", lecz jest również s e m a n t y c z n ą k o n i e c z n o ś c i ą, w sposób naturalny wynikającą z samej istoty gatunku. W czym rzecz? Podstawową cechą semantyczną piosenki jest, co oczywiste, fakt korzystania równocześnie z dwóch różnych kodów: słownego i muzycznego (inne systemy znaków, jak gest[2], mimika, scenografia itp., mogą odgrywać rolę uzupełniającą, ale dla egzystencji gatunku nie są konieczne). Przymus „zgrania" ze sobą tekstu słownego i tekstu muzycznego – i to w rozmaitych płaszczyznach: od fonicznej, poprzez rytmiczną, aż do znaczeniowej – jest właśnie ową podstawową przyczyną, która zmusza twórcę do zamknięcia się w kręgu rozwiązań ustalonych pewnymi konwencjami. Proces dostosowania do siebie obydwu różnotworzywowych tekstów powoduje mianowicie, że nieograniczony praktycznie repertuar znaków, jaki mają do swej dyspozycji, każdy z osobna, poeta i kompozytor, musi zostać poważnie ograniczony (najprostszy przykład: wiele słów języka polskiego niejako „odpada w przedbiegach" i nigdy nie pojawi się w tekście typowej piosenki, budowa foniczna bowiem – na przykład zbitki spółgłoskowe – utrudniałaby ich zaśpiewanie).

Ale to dopiero jedna przyczyna koniecznej konwencjonalizacji. Drugą stanowi fakt, że semantyka piosenki określana jest również przez współczesne środki przekazu, z jakich pomocą jest rozpowszechniana i jakie determinują postawę odbiorcy. Można by przecież powiedzieć, że konwencje, wynikające z konieczności pogodzenia ze sobą słowa i dźwięku muzycznego, są własnością nie tylko dzisiejszej piosenki, ale również arii operowej, pieśni koncertowej itp. Zgoda, ten pierwszy typ konwencjonalizacji określa pewne „reguły gry" obowiązujące we wszelkich utworach słowno-muzycznych. Ale tylko współczesna piosenka komercjalna zależna jest w tak wielkim stopniu od środków masowego przekazu w rodzaju nagrań płytowych, radia, telewizji – zależna do tego stopnia, że poza nimi praktycznie nie istnieje. Uwarunkowana przez ich mechanizmy odbiorcze, semantyka piosenki dostosowuje się do sytuacji odbioru biernego: słuchaczowi zostaje wszak „narzucona" g o t o w a, dostępna w określonym wykonaniu wokalnym, utrwalona w zapisie magnetofonowym czy płytowym postać utworu (jeśli nawet dzisiejszy słuchacz jest domorosłym piosenkarzem, to przecież nie tyle interpretuje utwór samodzielnie, ile naśladuje wersję nagraną przez jakąś sławną gwiazdę piosenki i znaną mu z wielokrotnych powtórzeń na przykład w radio). A sytuacja odbioru biernego rodzi w piosence tendencję do dalszego ograniczania repertuaru dostępnych jej znaków muzycznych i słownych, eliminowania tych znaków i ich konfiguracji, które swoją niejednorodnością, niejednoznacznością, nadmierną oryginalnością zmuszałyby odbiorcę do zbytniej aktywności umysłowej.

Obudzenia tej aktywności piosenka pragnie uniknąć i na tym właśnie polega tendencja do „ubezwłasnowolnienia odbiorcy", dominująca w konwencjonalnych formach estradowego śpiewania. Ale spójrzmy na sprawę pod innym, niewykorzystywanym jeszcze w tej książce kątem. Zapytajmy: czy „ubezwłasnowolnienie", widoczne w strukturze piosenki jako organizująca ją tendencja, jest w niej obecne również jako temat? Innymi słowy: czy można powiedzieć, że piosenka proponuje pewien model „ucieczki od wolności" nie tylko pośrednio, przez swoje

strukturalne cechy i nastawienie na taki, a nie inny odbiór, ale również bezpośrednio – przez odwołanie się do tematów i motywów literackich, dotyczących spraw wolności i „ucieczki” od niej? Trudno w końcu przypuścić, aby tak centralnego problemu dzisiejszego życia nie poruszał, choćby w symbolicznym przebraniu, jeden z najpopularniejszych gatunków kultury masowej. Jeśli Kenneth Burke określił kiedyś poezję jako „wyposażenie dla życia”, definicja ta musi obejmować i współczesną „lirykę ze wzmacniaczem” – jakkolwiek inny badacz kultury przestrzega sceptycznie, iż „słowa popularnych piosenek [...] ciążą w stronę pobożnych życzeń, marzycielskiej i bezpłodnej nostalgii, nierealistycznej fantazji, użalania się nad sobą samym oraz sentymentalnych klisz podszywających się pod uczucie”[3]. Zdajemy sobie też sprawę, że koncentrując się na sferze literackich motywów i tematów w piosence współczesnej występujących, pozostajemy w niezgodzie z prawidłami postępowania obowiązującymi badacza tego gatunku[4], gdyż pomijamy wcale nie mniej ważną stronę „dwukodowego” przekazu – tekst muzyczny. Niech nas tłumaczy fakt, że problem ten, choć formalnie nieobecny, wpłynął, jak gdyby w „preakcji” naszych rozważań, chociażby na dobór analizowanych przykładów: interesują nas bowiem rozwiązania konwencjonalne, a w kształtowaniu się piosenkarskich konwencji literackich warstwa muzyczna ma przecież, jak już wskazywaliśmy, swój istotny udział.

Estradowe „Ausdruckskonstanten”

Konieczność dostosowania do siebie tekstu słownego i muzycznego oraz uzależnienie od sytuacji biernego odbioru powodują mianowicie, że również w warstwie tematów i motywów nieograniczony materiał, jakim teoretycznie dysponuje twórca piosenki, zwęża się do repertuaru niezbyt licznych i stale się powtarzających rozwiązań. Tekst słowny piosenki wykształca w ten sposób swoistą t o p i k ę, zespół *Ausdruckskonstanten*[5] czy „stałych sposobów wysławiania się”[6].

Stosowane dalej pojęcia toposu i topiki wymagają jednak paru dodatkowych objaśnień i zastrzeżeń. Przede wszystkim, będziemy się zajmować topiką w rozumieniu raczej Spitzera niż Curtiusa, a więc badać nie tyle „znaczenie konwencjonalne", ile „znaczenie historyczne"[7] toposu. Bierzemy pod uwagę, że „znak literacki przekształca się [...] w topos dopiero wówczas, gdy wejdzie w krąg ideologicznego funkcjonowania wewnątrz określonej historycznie struktury społecznej"[8]. Po drugie, nie mamy zamiaru ukrywać naszego wartościującego nastawienia, wynikającego z faktu, że badamy, bądź co bądź, zjawisko całkowicie współczesne („Odczytać topos znaczy przede wszystkim ustalić jego funkcję ideową w istniejących niegdyś strukturach społecznych. I jest to wówczas odczytanie historyczne. Można też starać się określić rolę toposu w strukturze społecznej, w której żyje współczesny jego interpretator. I jest to wówczas odczytanie wartościujące"[9]). Po trzecie wreszcie, zachęceni istniejącymi już precedensami badawczymi, przyjmujemy dość swobodne rozumienie terminu topos, włączając w jego zakres słowa-klucze, powtarzalne motywy obrazowe i symbole, a także obarczone symbolicznym znaczeniem typy bohaterów lirycznych.

Powiedzieliśmy przed chwilą, że piosenka jest szczególnie predestynowana do wytwarzania w obrębie tekstu słownego swoistej topiki, zespołu „stałych sposobów wysławiania się", skonwencjonalizowanych, liczebnie ograniczonych i sprzyjających sytuacji odbioru biernego, gdyż natychmiast rozpoznawanych i bezbłędnie interpretowanych przez odbiorcę. Istnieją wszakże w dziedzinie piosenkarskich *Ausdruckskonstanten* rozmaite, mniej lub bardziej wyraźnie wyodrębnione kręgi tematyczne. O ile intuicyjnie nawet można przystać na wyodrębnienie kręgu topiki erotycznej (to przecież najczęstszy temat piosenkarskiej twórczości), o tyle t o p i k a w o l n o ś c i wydaje się zjawiskiem rzadszym, a jej wydzielenie może sprawiać wrażenie zabiegu całkowicie arbitralnego. Postaramy się jednak wykazać, że tak nie jest. Topika wolności przewija się poprzez piosenki estradowe ostatnich lat zastanawiająco często, tyle

że trudno dostrzegalna pod powierzchnią słów-kluczy, metafor i symboli, które pozornie dotyczą spraw nie aż tak ważkich i elementarnych. Wystarczy jednak zebrać wszystkie te powtarzalne motywy i porównać ich rolę w kontekście, aby dojść do przekonania, że reprodukują one w rozmaitych wcieleniach jeden i ten sam dwubiegunowy schemat o g r a n i c z e n i a i p r z e ł a m a n i a t e g o o g r a n i c z e n i a. Podstawowe potrzeby współczesnego człowieka, sprzeczne, ale nieraz współistniejące ze sobą – potrzeba niezależności i potrzeba autorytetu, potrzeba ryzyka i bezpieczeństwa, wolności i „ucieczki od wolności” – są tu przekładane na pewne symboliczne układy przedmiotów przedstawionych i opatrywane, w zależności od światopoglądowych intencji utworu, dodatnim lub ujemnym znakiem oceniającym. Określenie „intencja” nie jest co prawda zbyt trafne: nie zawsze chodzi tu o intencje świadome. Obecność w tekstach piosenek topiki odnoszącej się do problemu wolności często jest wynikiem biernego naśladownictwa pewnych powierzchownych mód, często objawia się niezależnie od głównych celów, jakie piosenka sobie stawia. Jeśli jednak wziąć pod uwagę, że w rozdziale tym interesują nas piosenki typowo masowe, popularne, dalekie od manifestowania indywidualności autorów, rozprowadzane w wielonakładowych nagraniach, śpiewane na popularnych festiwalach i reprodukowane przez środki masowego przekazu[10] – łatwo będzie dostrzec, że częstotliwość i powtarzalność tych motywów jest sama w sobie czymś głęboko znaczącym, a sposób ich ujęcia charakteryzuje zarówno potrzeby zakorzenione w społecznej świadomości (czy może podświadomości), jak i, w niektórych wypadkach, metody perswazyjnego manipulowania tą świadomością.

Opozycje przestrzenne:
zamknięty krąg i rozerwanie kręgu

Topika wolności objawia się we współczesnej piosence przede wszystkim poprzez perseweracją pewnych symbolicznych układów przestrzennych. Przestrzeń świata przedstawionego organizowana jest przez zderzenie i ostateczny wybór któregoś z członów opozycji: zamknięte – otwarte, bezruch – dążenie, zakorzenienie – swoboda. Można tu wyróżnić bądź pary opozycyjnych symboli, bądź symbole pojedyncze zasadzające się na wewnętrznej ambiwalencji (w dalszym ciągu będziemy je nazywać symbolami ambiwalentnymi).

1. H o r y z o n t i d r o g a, czyli b e z r u c h i d ą ż e n i e. Można powiedzieć bez obawy błędu, że przynajmniej w piosence polskiej lat siedemdziesiątych te dwa symbole odgrywają kluczową rolę. Horyzont jest podstawowym „kręgiem", który ogranicza swobodę działania bohatera lirycznego, w pewien sposób go „więzi", zmusza do bezruchu i zakorzenienia w dookolnym świecie. To, co mieści się w obrębie horyzontu, jest znane i codzienne; to, co „za horyzontem", jawi się jako pociągający miraż swobody i niespodzianki:

Tam
bezchmurne niebo i słońce bez plam,
tam świat ten sam jest, ale nie jest już ten sam,
za horyzontem, to jest właśnie tam...
Tam
za horyzontem, gdzie kończy się świat,
gdzie tylko czasem ptak przeleci albo wiatr,
jest szczęście światu nieznane, ni nam.

(A. Bianusz – H. Klejne, *Za horyzontem*)

Tęsknota do wyrwania się z zamkniętego kręgu równoważona jest wszakże najczęściej przez poczucie bezpieczeństwa, jakie daje przebywanie w świecie znanym i odgrodzonym od zewnętrznych ingerencji. To, co „za horyzontem", jawi się wtedy raczej w kategoriach groźnej tajemniczości i niepokoju:

Odjechałaś tym pociągiem tak daleko,
tak daleko, gdzie się kończy prawie ziemia,
tam gdzie niebo z każdą chwilą coraz niżej,
tak daleko, gdzie niczego prawie nie ma.

(L.A. Moczulski – A. Zieliński, *Na wszystkich dworcach świata*)

Wniosek narzuca się sam: szczęście, które można znaleźć „za górami", jest takie samo jak to, które napotykamy o krok od siebie; poszukiwania złotego runa są zatem przygodą nęcącą, ale bezpłodną:

Za górami, a może o chwilę stąd,
za morzami, a może o chwilę stąd,
za lasami, a może o chwilę stąd,
szukamy szczęścia...

(J. Kleyny – K. Gaertner, *Za górami*)

Motyw horyzontu pojawia się więc w piosence raczej po to, aby symbolizować tęsknotę za bezruchem, zakorzenieniem, bezpiecznym ograniczeniem, „ucieczką od wolności". „Cztery strony świata" (wyrażenie zastępcze wobec „horyzontu") wskazują nie tyle kierunki dążenia, ile stają się ścianami ograniczającymi i osłaniającymi bohatera lirycznego.

„Horyzont" towarzyszy jednak często motywowi wyrażającemu przeciwstawne wartości: motywowi drogi, marszu, wędrówki, włóczęgi. Leksyka tego pola semantycznego symbolizuje niewątpliwie tęsknotę do wolności i nieskrępowanego dążenia, jednakże wybór odpowiedniego słowa (a co za tym idzie, odpowiedniej akcji lirycznej) nie jest sprawą obojętną. Począwszy od „marszu", a skończywszy na „włóczędze", mamy do czynienia z problemem wolności – żeby tak rzec – o różnym stopniu nasycenia, z dążeniem bardziej lub mniej c e l o w y m. „Marsz" (szczególnie gdy mowa o nim w piosence wojskowej) oznacza

wyjście ze stanu bezruchu, ale nie oznacza bynajmniej nieskrępowanej wolności. Natomiast „wędrówka”, czy tym bardziej „włóczęga”, symbolizuje tęsknotę do wolności anarchicznej i dążenia w pełni bezcelowego; poruszanie się w przestrzeni nie jest tu niczym ograniczone:

I ciągle dal,
za dalą dal,
zawieje, śnieżyce, i żar, i kurz,
i nie wiem nawet już,
czy tam gdzieś
będzie kres...

(E. Stachura – A. Nowacki, *Za dalą dal*)

Stoją chaty długim rzędem,
gdzie się ruszysz, to zły pies.
więc mówimy chatom: cześć,
i żegnamy wieś.
Wioska nas przestała znać,
a więc w drogę przez świat,
w drogę na wprost,
w drogę na skos,
w drogę pod wiatr.

(K. Dzikowski – A. Rybiński, *Powrót do miasta*)

Znamienne jednak, że optowanie za „włóczęgą” jest rozwiązaniem stosunkowo rzadkim. Najczęściej „włóczęga” zostaje pokazana jako szansa wolności, ale zarazem trud i mozół (zob. *Za dalą dal*), bądź też powiązana z tymi, którzy się nią niejako etatowo trudnią (o motywie Cygana będziemy jeszcze mówić obszerniej). Nawet cytowana tutaj piosenka *Powrót do miasta*, będąca pozornie pochwałą beztroskiej włóczęgi, kończy się odnalezieniem celu, „kresu wędrówki”:

Rankiem słońce nad dachami
razem z miastem nas witało,
więc mówimy miastu: cześć,
już wędrówki kres.
Teraz z miastem za pan brat,
nie pójdziemy już w świat [...]

Najczęściej zaś „droga” (niekoniecznie dosłownie rozumiana: również w sensie potocznie metaforycznym jako „droga życia”) ukazywana jest od początku w kategoriach „docelowości”:

Daleka droga twa,
za dalą jest sina dal.
Choć nie ma kresu, dobrze wiesz,
że droga ta prowadzi gdzieś,
że droga ta prowadzi gdzieś.

(J. Kofta – J. Lorenc, *To ziemia*)

Przed nami zapach ziół brzęczących,
wśród których trzeba iść i iść,
by poznać smak ich zagubiony,
nim spadnie z drzewa smutku liść...

(R. Sadowski – H. Klejne, *Nie traćmy ani chwili*)

Topole, topole na wysmukłych nogach,
gdzie nas zaprowadzi ta piaszczysta droga?
[...]
Kasztany, kasztany, postrzępione liście,
tu na brzegu Wisły zakwitło nam szczęście!

(M. Kriss – T. Ochalski, *Polskie drzewa*)

Można by więc powiedzieć półżartem, że autorzy tekstów piosenkarskich ponad koncepcję „wolności od czegoś” przedkładają zdecydowanie ideę „wolności do czegoś”... Koncepcja „wolności anarchicznej” jest w motywie „drogi” prawie nieobecna, a jeśli nawet się pojawi, to ukazana jako wieczny mozół i tragiczne przeznaczenie, coś w rodzaju losu Wiecznego Tułacza. Koncepcja symbolizowana przez motyw „horyzontu” zdecydowanie przeważa; zarówno dążenie „docelowe”, jak i bezruch bohatera lirycznego są jak gdyby wyżej notowane niż dążenie „bezcelowe”[11].

Pomiędzy tymi dwoma biegunami należałoby usytuować symbol ambiwalentny, którym w piosence bywa często t a n i e c: swobodny, ale jednocześnie ograniczony przestrzennie, będący ruchem i zarazem pozostawaniem w miejscu (motyw wirowania tanecznego), dający tylko z ł u d z e n i e wolności:

Tańcz, tańcz,
do zawrotu głowy,
jak po mocnym winie,
aż się w pędzie wirującym
świat rozpłynie.
Tańcz, tańcz,
aż cię wir uniesie,
aż rozsadzi mury,
aż cię porwie wiatr nad chmury.

(R. Sadowski – J.A. Marek, *Tańcz do samego świtu*)

2. D o m i w i a t r, czyli z a m k n i ę t e i o t w a r t e. Ostatnie zdania cytowanego tekstu wprowadzają nas jednocześnie w nową symboliczną opozycję: „dom” – „wiatr”. Oba te motywy są w piosence omawianego tu okresu również bardzo częste i obarczone szczególnie wieloznacznym sensem. Zwróćmy uwagę na podobieństwo kontekstów, w jakich pojawia się „wiatr”:

W cztery strony świata pędzi wiatr,
w cztery strony świata chmury gna.
Jeśli ci beze mnie teraz źle,
w czterech stronach świata szukaj mnie.

(A. Żarnowski – E. Zawiliński, *Szukaj mnie*)

Woła mnie, woła mnie jesienią
wiatr od połonin, od Wetliny

(J. Kondratowicz – R. Poznakowski, *Krajobrazy*)

Wiatr to jest taki gitarzysta,
co gra na akacjowych listkach,
pogra, odchodzi i nie wraca –
i bardzo smuci się akacja.

(T. Kubiak – K. Sadowski, *Wiosenny gitarzysta*)

Wyśniłam cię późną wiosną
i od nowa zrozumiałam:
Jesteś tego wiatru cząstką
i nadzieją, i czekaniem...

(H. Cyganik – A. Mleczko, *Stoisz w oknie*)

Wyraźnie chyba widać, że słowo „wiatr” osadzone jest za każdym razem w kręgu podobnych tematów i motywów. Stanowi przede wszystkim metonimię otwartej przestrzeni, rozległego pejzażu, a co za tym idzie – poczucia wolności. W sytuacji metaforycznego utożsamienia z podmiotem czy adresatem lirycznym (przykłady pierwszy i czwarty) lub wręcz upersonifikowania (przykłady drugi i trzeci) – może nawet wiązać się z pojęciem swobody konkretniejszej, bo erotycznej: staje się kimś w rodzaju uwodziciela, który „odchodzi i nie wraca” wedle własnego widzimisię. Niezależnie od tych konotacji „wiatr” jest

w piosence może najbardziej wymownym składnikiem „wolnościowej” topiki: nic też dziwnego, że jedna z piosenek mówi wręcz – choć żartobliwie – o „filozofii wiatru”:

Sprzedaj mnie wiatrowi,
na dobre i na złe
[...]
Sprzedaj mnie wiatrowi,
chcę z wiatrem lecieć w świat
[...]
gwiżdżę, bo
filozofię wiatru znam.

(R.M. Groński – Z. Namysłowski, *Sprzedaj mnie wiatrowi*)

W tej sytuacji zestawienie „wiatru” z „domem” („murami”, „ścianami” itp.) reprezentuje drugą z podstawowych opozycji, kojarzącą się zresztą ściśle z poprzednio rozważanym przez nas przeciwstawieniem bezruchu i dążenia: opozycję przestrzeni otwartej i przestrzeni zamkniętej. „Wiatr” symbolizuje wolność, „dom” – jej ograniczenie (jak widać choćby w cytacie z *Tańcz do samego świtu*): nie należy jednak z tego wnosić, że „dom” we współczesnej piosence pojawia się w kontekstach negatywnych, symbolizując jakieś tyrańskie względem bohatera lirycznego ograniczenie i zamknięcie. Jeśli tak się dzieje, to prawie wyłącznie wówczas, gdy „dom” zostaje synekdochicznie zastąpiony przez „miasto”, a piosenka wyraża raczej dosłowną – bez tendencji symbolicznych – antyurbanistyczną tęsknotę do otwartej przestrzeni:

Biała brzózka pośród miasta,
wokół asfalt, beton, metal
[...]
Biała brzózka [...] przypomina,

co to przestrzeń, co to dal...

(I. Iredyński – A. Piechowska, *Biała brzózka pośród miasta*)

Jeśli natomiast „dom” nabiera bardziej wieloznacznego sensu, to symbolizuje właśnie wartości przeciwstawne: tendencję do „ucieczki od wolności”, do powrotu w niezamącony niczym spokój i harmonię[12]. Przestrzenne ograniczenie staje się tu symboliczną formą regresji, „powrotu do łona”[13]: nie bez przyczyny „dom” zostaje z reguły uwikłany w kontekst „dzieciństwa”, jest „domem rodzinnym”, obdarzonym takimi atrakcyjnymi cechami, jak niezmienność, trwałość, pewne oparcie, bezpieczeństwo (por. wyróżnione spacją określenia):

W piosence tej i tylko tu
pozostał dom, mój dom z e s n u,
rodzinny dom z minionych dni, piosenką tą o t w i e r a m d r z w i.

(J. Ficowski – A. Żalski, *Nasz stary dom*)

Wśród c i e m n y c h drzew,
daleko stąd,
jest pusty dom,
mój stary kąt.
Zapada w s e n
od wielu lat,
zamieszkał w nim
miniony świat.
Z a m k n i ę t y ś w i a t,
otwarty dom,
nie tknął go czas,
ominął grom.

(E. Fiszer – K. Sadowski, *Miniony świat*)

Wesołość ptasich gniazd,

o d s n u c i e p ł y las,
[...]
Bezdroża szumnych traw,
n i e z m i e n n o ś ć wśród malw,
gdy barwą kryją ściany pobielane.
W powietrzu czystym dzwon
i bzu biały szron –
to dom rodzinny, to mój dom.

(J. Zalewski – M. Sewen, *Dom, który mam*)

Charakterystyczne, że z motywem „domu” (i scenerii, w której jest osadzony) wiążą się takie atrybuty, jak ciemność, ciepło, zamknięcie, sen. Psychoanalityczna interpretacja mogłaby więc wskazać na głębsze, niż to się z pozoru wydaje, pokrewieństwo motywu „domu” z tendencją do „powrotu do łona”. Faktem jest w każdym razie, że „dom (rodzinny)” symbolizuje z reguły regresywne wyjście z trudności i niebezpieczeństw dorosłej, aktywnej egzystencji: jest przystanią, azylem bezpieczeństwa i spokoju.

W płaszczyźnie opozycji „zamknięte – otwarte” nieco rzadszym rozwiązaniem, pośredniczącym niejako pomiędzy motywami „domu” i „wiatru”, jest natomiast symbol ambiwalentny, kojarzący w sobie walory obu tych przeciwstawnych pojęć: „ogród” („sad”, „łąka” itp.). Literackie tradycje toposu ogrodu[14] są powszechnie znane; nas interesuje przede wszystkim jego ambiwalentny charakter:

Białe sady kwitną
nad nami w obłokach,
białe sady płyną
i kołysze je tylko wiatr.

(L.A. Moczulski – A. Zieliński, *Sady w obłokach*)

Gdy minie dzień

i zamknie sen
twe oczy śpiące,
zobaczysz mnie,
jak biegnę
po słonecznej łące
[...]
i szukać mnie
pobiegniesz wśród
kwitnących wiśni
[...]
Aż odnajdziemy się bez tchu
na miękkiej łące twego snu.

(W. Młynarski – A. Zieliński, *Sen dla mojej dziewczyny*)

Ambiwalencję symbolu „sadu” (czy „łąki”, która zresztą w drugim z cytowanych fragmentów jest równocześnie sadem – por. „kwitnące wiśnie”) mamy tu jak na dłoni. Jest to przestrzeń zarazem otwarta (motyw wiatru, ruchu, biegu) i w pewien sposób zamknięta (choćby przez fakt, że jest – jak w przykładzie pierwszym – jedynie obiektem leniwej kontemplacji, czy też, jak w przykładzie drugim, scenerią marzenia sennego); oferuje poczucie wolności i zarazem poczucie bezpieczeństwa (charakterystyczne przydawki odnoszące się do „łąki”: „słoneczna”, „miękka”), a więc dwie jakości, które się zazwyczaj wykluczają. Niewątpliwie są tu dalekie, ale silne pokrewieństwa z toposem rajskiego ogrodu, stanowiącego dla prarodziców również azyl, w którym wolność i bezpieczeństwo mogły współistnieć.

3. O j c z y z n a i o b c z y z n a, czyli z n a n e i n i e z n a n e. Z opozycją „dom” – „wiatr” z jednej strony, a „horyzont” – „droga” z drugiej ma wiele wspólnego również nader częste w piosence ostatnich lat przeciwstawienie „ojczyzny” i „obczyzny”, „tu” i „tam”, wyrażające się zazwyczaj w motywach wyjazdu i powrotu:

Kwiaty polskie,
choćbym błądził daleko,
będą czekać –
przecież kiedyś powrócę

(J. Tomasz – S. Kowalewski, *Biało-czerwone kwiaty*)

Wracają ptaki do swych gniazd,
gdy im powrócić pora;
wrócili ludzie do tych ziem,
co obca wzięła przemoc

(J. Urbanowicz – A. Żalski, *Chlebem i solą*)

Ptakom podobni, szlakiem człowieczym
zawsze do swoich wracamy stron,
nikt z tej tęsknoty nas nie wyleczy,
bo naszym gniazdem ojczysty dom.

(W. Ścisłowski – R. Orłow, *Ptakom podobni*)

Gdy powrócę tu, kochanie,
to – zwyczajnie tak –
znów nad brzegiem Wisły stanę,
jak w otwartych drzwiach.

(J. Szczepkowski – W. Rynkiewicz, *Taki kraj jak właśnie nasz*)

Motyw „powrotu do kraju” – choć po kolejnych krajowych festiwalach piosenki budził utyskiwania krytyków z uwagi na swoją zagadkową motywację (nie wiadomo, czy chodzi o powrót z emigracji, z wyjazdu zarobkowego „na saksy” itd.), pełni funkcję dość oczywistą, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę jego powiązania z motywami „horyzontu” i „domu” (bardzo często motywy te występują wspólnie lub zostają metaforycznie utożsamione). „Wyjazd” jest – znów –

przetłumaczoną na język symboli przestrzennych tęsknotą do wolności (nie mamy tu wcale na myśli wąsko rozumianych podtekstów politycznych), rychło jednak przytłumioną przez potrzebę „bezpieczeństwa wśród swoich", w świecie bliskim i z n a n y m. Stąd „ucieczka od wolności", symbolizowana przez motyw powrotu, zdecydowanie przeważa, jest potrzebą silniejszą niż pokusa „wyjazdu", „podróży" itp. (Odgórne zapotrzebowanie na popularyzację takich postaw odgrywa tu oczywiście znaczną rolę, ale chyba nie ono wyłącznie decyduje). Toteż zdarzają się piosenkarskie deklaracje, w których nawet mowy nie ma o „wyjeździe" czy „powrocie", mówi się jedynie o „pozostaniu" w ojczystym kraju, rodzinnym mieście czy domu, w zamkniętym kręgu horyzontu:

nigdzie nie pójdę, nigdzie nie wrócę
[...]
tutaj zostanę,
tutaj, w Warszawie!

(R. Sadowski – J.A. Marek, *Tutaj w Warszawie*)

Również i na tym planie pojawiają się – dla artystycznego urozmaicenia, a w wypadku piosenek pisanych wyraźnie na odgórne zamówienie również dla strawniejszego przemycenia perswazyjnych treści – pewne symbole ambiwalentne. Ich funkcją jest znowu połączenie w jedną całość obrazową potrzeby bezpieczeństwa i swobody, wolności i ucieczki od niej. Pełni tę funkcję najczęściej motyw s w o j s k i e g o p e j z a ż u: godzi on ze sobą doskonale elementy przynależne do pola „wolności" (otwarta przestrzeń, ruch itp.) i elementy przynależne do pola „bezpieczeństwa" (swojskość, spokój, niezmienność, cisza itp.):

Jeszcze dźwigają dachy strome,
jeszcze w ich skrzydłach żyje wiatr,

może je rzuci w inne strony,
może je porwie dalej w świat.
Drzewa jesieni warkocz plotą,
strachy na wróble w polu drzemią,
stoją wiatraki tak jak dotąd,
pod obłokami, ponad ziemią.

(J. Kondratowicz – R. Poznakowski, *Polskie wiatraki*)

Znaczące jest tu wykorzystanie motywu „wiatru” z jednoczesnym zaprzeczeniem jego „anarchicznych” możliwości: wiatr nie potrafi zdezorganizować przedstawionego świata, wiatraki stoją „tak jak dotąd”; pejzaż jest „otwarty” i „swobodny”, ale jednocześnie uciszony, nieruchomy, tradycyjny i swojski.

Opozycje czasowe: cykliczność i niepowtarzalność

„Przestrzenne” realizacje topiki wolności, o których dotąd mówiliśmy, są niewątpliwie najczęstsze. Można jednak wyszczególnić również pewną liczbę takich realizacji, które topikę „przestrzenną” przekładają na język symboli związanych z pojęciem czasu. Motywy „horyzontu” i „drogi” – a także motywy pozostałe – objawiają się wówczas jako motywy ucieleśniające koncepcję „czasu kolistego” bądź „czasu linearnego”, cykliczności bądź niepowtarzalności wydarzeń, a więc jeszcze jednej wersji ograniczenia i jego przełamania. Znów będziemy tu mieli do czynienia z parami opozycyjnych motywów, które godzi niekiedy symbol ambiwalentny.

1. C o d z i e n n o ś ć i ś w i ę t o. Przepływ czasu może występować jako swoisty odpowiednik „zamkniętego kręgu horyzontu”, a więc jako kołowrót monotonnie następujących po sobie dni, jako cykliczny bieg szarej codzienności. Ale bodaj częściej nawet trafia się sytuacja odwrotna: głównym tematem piosenki jest nie codzienność, ale właśnie to, co jest w niej odstępstwem od normy i domeną wolności –

święto, wolny dzień, wakacje, zarówno w dosłownym, jak i w przenośnym sensie. Charakterystyczne, że znane nam już symbole wiatru, włóczęgi, otwartej przestrzeni itp. pojawiają się z reguły w scenerii typowo „wakacyjnej" (skojarzenie z „mitem wielkich wakacji", o którym pisał Edgar Morin[15], nie będzie chyba w tym wypadku od rzeczy). Słowo „święto" czy „wakacje" pojawia się również nieprzypadkowo wtedy, gdy mowa o przygodzie (na przykład erotycznej), o przeżyciu mającym posmak niepowtarzalności i swobody:

Kolorowe włosy miałaś,
co dzień było święto

(A. Osiecka – J. Ptaszyn-Wróblewski, *Przygoda z Marią*)

To była blondynka,
ten kolor włosów tak zwą.
Sprawiła, że miałem
wakacje koloru blond.

(J. Kofta – J. Lorenc, *Wakacje z blondynką*)

Równie znamienne jednak, że ten symbol wolności, jakim jest „święto", bywa w swojej wymowie najczęściej ograniczany. Po „święcie" następuje nieodmiennie „powszedni dzień", szara codzienność:

I znowu jest powszedni dzień,
ruchome święto się skończyło,
jedyne święto naszych dni,
nasza miłość
kończy się...
[...]
Znów dzień za dniem,
wszystko wiadome,
wszystko zwyczajne,

wszystko jak wszędzie.

(A. Bianusz – R. Orłow, *Ruchome święto*)

Fakt, że w codzienności wszystko jest „wiadome” i „zwyczajne”, nie oznacza jednak zawsze optowania za „świętem”, za wolnością. Powrót do codzienności jest na ogół akceptowany i uznawany za konieczność. Co więcej, to właśnie codzienność jest zazwyczaj w piosence głównym „bohaterem pozytywnym”. Codzienna monotonia („wszystko wiadome”) daje bowiem pewność własnego losu i poczucie bezpieczeństwa. Jeśli nawet nie wiadomo, „co niesie nam czas”, wystarczy poświęcić się bez reszty teraźniejszości, zdać się na dzisiejszy dzień, a przyszłość sama o nas zadecyduje:

Co może nam dać
następny dzień,
co niesie nam czas,
nie pytaj mnie...
[...]
Nie wie tego żadne z nas,
na to tylko
odpowie nam czas.
Ale dziś
z tobą być chcę,
bo dobrze mi jest.

(Z. Kaszkur, Z. Zapert – A. Januszko, *Co niesie nam czas*)

Wobec tego swoistego fatalizmu – ambiwalentnego znaczenia nabrać może niezmiernie często spotykany w piosence ostatnich lat symbol ś w i t u. Świt czy poranek jest bowiem z jednej strony sygnałem, że zaczyna się znów codzienny, cyklicznie i monotonnie powtarzany porządek działań ludzkich:

Wstańcie, ludzie, otwórzcie już oczy,
na niebie słońce wysoko.
Komu pałac, komu salon,
a komu niebo nad głową?
[...]
Kto w lektyce, komu powóz,
kto będzie chodził piechotą?

(L.A. Moczulski – A. Zieliński, *Od wschodu do zachodu słońca*)

Dzień już wstaje –
otwiera domy,
zabiera się do pracy,
jak stary znajomy...

(J. Kleyny – K. Gaertner, *Dzień się budzi*)

Z drugiej strony jednak świt lub poranek jest p o c z ą t k i e m, momentem niepewnym i bogatym w rozmaite opozycyjne możliwości:

Co dasz mi, dniu,
gdy noc przeminie?
Śmiech czy łzy
masz na twarzy?
Co dasz mi, dniu,
jak ci na imię?
Powiedz mi,
co się zdarzy,
nowy dniu...

(Z. Stawecki – J. Pliwko, *Co dasz mi, dniu*)

2. W i e k d o r o s ł y i d z i e c i ń s t w o. O tej opozycji wspominaliśmy już, zajmując się symbolem „domu rodzinnego”: w istocie jest ona jego przekładem na język symboli

„czasowych”. To zarazem jeszcze jedna wersja motywu „powrotu” – tym razem powrotu do azylu bezpiecznych i szczęśliwych lat bez swobody aktywnego działania, ale i bez odpowiedzialności, jaką niesie wiek dorosły; powrotu do „dawnych, małych szczęść”:

Stara kuźnia...
W nowym wiejskim krajobrazie
romantyczny, ciepły ton,
lat dziecięcych trwały schron
[...]
echa tylu naszych dni,
dawnych, małych szczęść...

(Z. Kaszkur – J. Mart, *Stara kuźnia*)

Zjawiskiem niezmiernie interesującym wydaje się fakt, że przy sporadycznej obecności aktywistycznych haseł związanych z „dorosłością”, w piosence lat siedemdziesiątych zdecydowanie przeważa zaskakujący nieraz motyw tęsknoty za utraconym rajem dzieciństwa.

Opozycje socjalne: od Cygana do rekruta

Kategorie przestrzenne i czasowe, o których dotąd mówiliśmy, znajdują swoje paralelne uzupełnienie w kategoriach „osobowych”: w określonych socjalnie typach bohaterów lirycznych. Dwaj tacy bohaterowie są tu postaciami biegunowo opozycyjnymi i symbolizują zupełnie przeciwstawne wartości i postawy: wolność i „ucieczkę od wolności”. Chodzi o postać C y g a n a i postać ż o ł n i e r z a (zwłaszcza r e k r u t a). Pierwszy z brzegu odbiorca współczesnej piosenki polskiej jest w stanie nawet intuicyjnie stwierdzić, że zarówno bohater-Cygan, jak bohater-żołnierz pojawiają się w tej dziedzinie masowej sztuki wręcz nagminnie. Szczególnie zastanawia ten fakt, gdy

bierzemy pod uwagę pierwszego z wymienionych. Tematyka cygańskiego życia nie dziwiłaby, gdyby podejmował ją w swoich tekstach J. Ficowski, znany poeta i badacz folkloru Cyganów: prócz niego jednak pisało na ten temat piosenki tak wielu „tekściarzy", że na przykład z okazji festiwalu opolskiego w roku 1971 felietoniści ukuli dwuznaczne określenie „inwazja cygaństwa". Bohater-żołnierz z kolei pojawia się przede wszystkim w tzw. piosence wojskowej, wiadomo jednak, że w Polsce egzystuje ona w masowym obiegu na równych prawach z innymi odmianami gatunkowymi: Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu jest transmitowany przez telewizję tak samo jak festiwale w Opolu czy Sopocie, a ta sama publiczność oklaskuje *Jadą wozy kolorowe* i *Przyjedź, mamo, na przysięgę*; ponadto piosenki wojskowe i „cywilne" wykonują ci sami soliści czy zespoły wokalne. W gruncie rzeczy nie istnieje piosenka wojskowa, istnieje piosenka o wojsku [16]: toteż możemy ją tutaj z czystym sumieniem omawiać, nie biorąc pod uwagę jej – tylko pozornie odmiennego – statusu gatunkowego i społecznego adresu.

Życie Cygana. Motyw „cygańskiego życia" nie jest oczywiście wyłącznym odkryciem piosenki współczesnej. Przeciwnie, stanowi któreś z rzędu przetworzenie analogicznego motywu, królującego na przykład w operetce przełomu wieków. Tym bardziej więc musi zastanawiać tak wielka popularność tego motywu właśnie teraz, gdy – wydawałoby się – operetkowe przedstawianie świata jest już doszczętnie skompromitowane. Tradycyjna wizja „cygańskiego życia" jest bowiem najoczywistszą mitologizacją stanu faktycznego: w ujęciu tym żywot Cygana okazuje się przede wszystkim całkowitym urzeczywistnieniem ideału nieskrępowanej i niczym niezamąconej wolności. Przytoczmy znów kilka fragmentów:

Gdy wyruszam w świat,
wiosną pachnie wiatr,
ptaki krążą wokół gniazd,
gdy wyruszam w świat.

Czy to świt, czy zmierzch,
droga woła mnie,
nie żałuje niebo gwiazd,
gdy wyruszam z Cyganami w świat.

(M. Głogowski – M. Kossowski, *Z Cyganami w świat*)

Cygańska noc,
roztańczona i bosa
cygańska noc,
z leśnym wiatrem we włosach

(J. Ficowski – S. Rembowski, *Cygańska letnia noc*)

Po Cyganach wiatr zaciera ślady,
deszcz romanse zmywa i ballady
[...]
Nie wiadomo – dokąd ani po co –
tak wędrują ciągle dniem i nocą

(K. Kord – E. Dębicki, *Po Cyganach dym*)

U nas wiele i niewiele,
bo w sam raz,
u nas czerwień, u nas zieleń,
cień i blask,
u nas błękit, u nas fiolet,
u nas dole i niedole,
ale zawsze kolorowo jest wśród nas!

(J. Ficowski – S. Rembowski, *Jadą wozy kolorowe*)

We fragmentach tych zwraca uwagę kilka rzeczy jednocześnie. Obserwujemy tu widoczną perseweracją wszystkich przestrzennych i czasowych symboli wolności, które w zmitologizowanym opisie „cygańskiego życia” mają okazję się skumulować. Odnajdujemy więc:

bezustannie obecny motyw wiatru („wiatr cygański, wierny kompan ich podróży” z piosenki *Jadą wozy kolorowe*); spotykamy oczywiście motyw drogi, a dokładniej mówiąc – włóczęgi bez określonego kierunku i celu, co łączy się ze stałym brakiem zakorzenienia w jakiejkolwiek „ojczyźnie”; wreszcie – zmetaforyzowany motyw wiecznego „święta” („ale zawsze kolorowo jest wśród nas”, taniec itp.). Rzecz jasna, Cyganów spotykają „dole i niedole”, ale zrekompensowane zawsze poczuciem nieograniczonej wolności:

Smutno ci,
gorzko ci,
powiedz, czego jeszcze chcesz...
[...]
Mało ci nieba
z chmurą i gromem,
nieba, co naszym
cygańskim domem?

(T. Urgacz – B. Klimczuk, *Smutno ci, gorzko ci*)

Cygańskie życie traktowane jest więc nieodmiennie jako szansa u c i e c z k i w w o l n o ś ć, jako możliwość porzucenia dotychczasowego życia na rzecz kuszącej anarchicznej swobody:

Jeśli smutno ci, chłopaku,
przyjdź do mnie blisko,
wszystkie smutki swe zapakuj
i rzuć w ognisko!

(J. Ficowski – S. Rembowski, *Cygańska letnia noc*)

Kiedy wiatr mi, Cyganeczko, w oczy wieje,
kiedy jakoś nie chcą spełnić się nadzieje,
zamiast konia mi na drogę wróżbę daj,

zwiedzę cztery świata strony, dadi daj!...

(J. Ficowski – A. German, *Cztery karty*)

Jednocześnie wszakże – i to wydaje się najbardziej istotne – cygańska swoboda jest wolnością egzotyczną i w gruncie rzeczy niedostępną. Zwraca uwagę już sam fakt, że zamiast ogólnikowej postaci włóczęgi, nomady, trampa pojawia się tak często właśnie Cygan, reprezentant społeczności zamkniętej, do której nie-Cygan nie ma wstępu. Równie znaczące jest, że podmiot liryczny tych piosenek na ogół nie utożsamia się z Cyganem, ale niejako stoi z boku, reprezentując tych wszystkich, którzy t ę s k n i ą za cygańskim życiem, lecz widzą je tylko z zewnątrz i nie mają możności pełnego włączenia się w nie. Nawet gdy ostatecznie „cygańskie życie" staje się udziałem podmiotu piosenki, podział na „ja" i „oni" zostaje zachowany:

Ej, Cyganie, tak bym chciała jechać z w a m i!

[...]

No i pojechałam z n i m i na kraj świata

(J. Ficowski – S. Rembowski, *Jadą wozy kolorowe*)

Uosabiana przez Cygana i cygańskie życie szansa ucieczki w anarchiczną wolność jest więc z góry traktowana jako szansa złudna i niemożliwa do zrealizowania. Dokładne odwrócenie tej sytuacji napotkamy w piosenkach żołnierskich, które rysują przed odbiorcą całkowicie realną, a z pewnych względów równie kuszącą perspektywę – u c i e c z k i o d w o l n o ś c i.

Ż y c i e r e k r u t a. Jest rzeczą oczywistą i niewymagającą bliższych wyjaśnień, że we współczesnej piosence żołnierskiej (czy raczej – jak już uściśliliśmy wyżej – piosence o wojsku) dominuje funkcja perswazyjno-propagandowa. Utwór piosenkarski tego typu ma być czymś w rodzaju sloganu reklamowego, ukazującego w sugestywny sposób korzyści i uroki odbywania służby wojskowej. Interesujące jest

jednak prześledzenie, j a k i e to mianowicie dobre strony rekruckiego żywota piosenka uwydatnia. Otóż, obok występującego w każdym niemal utworze nawiązania do porzekadła „Za mundurem panny sznurem”, pierwszorzędną taką korzyścią okazuje się właśnie szansa porzucenia rozterek cywilnego życia, pozbycia się odpowiedzialności i niepokojów wynikających z samodzielnej egzystencji, jednym słowem – możliwość s z c z ę ś l i w e g o u b e z w ł a s n o w o l n i e n i a. Mowa o tym nieraz zupełnie bezpośrednio:

Miałeś w życiu pecha,
miałeś wiele trosk,
a tu jest pociecha,
tu się zmienia los.
Nie dogoni troska
ani dola zła,
bo do wojska, bo do wojska
wstęp wzbroniony ma.

(M. Terlikowska – E. Pałłasz, *Do woja marsz*)

Wojsko daje poczucie „zakorzenienia” i świadomość bezpieczeństwa. Pierwsze wynika stąd, że jest się członkiem wyraźnie określonej zbiorowości, jest się „wśród swoich”:

Przepustka już skończyła się
[...]
Znów jestem wśród swoich.
Dobrze być żołnierzem!

(W. Fiwek – P. Marczewski, *Przepustka*)

Dobrze będzie nam z kumplami
w tej samej drużynie

(J. Szczepkowski – W. Rynkiewicz, *Hej, w drogę, chłopcy*)

Jak to dobrze iść w kolumnie,
tak paradnie i tak szumnie!
[...]
noga w nogę z przyjacielem
twardym krokiem wzbijać kurz.

(K. Pac-Gajewska – M. Sulej, *W defiladowym słońcu*)

Radosne poczucie utożsamienia się z grupą (przypomnijmy: „Człowiek wyrzeka się własnego «ja» i rezygnuje z całej związanej z tym «ja» mocy i dumy; traci swoją odrębność jako jednostka i rezygnuje z wolności; lecz w zamian uzyskuje nowe poczucie bezpieczeństwa i dumy z uczestniczenia w potędze, przez którą dał się wchłonąć, a zarazem zabezpieczony został przed torturą zwątpienia”[17]) rodzi oczywiście pewne komplementarne zjawiska. Są nimi przede wszystkim pogarda dla tych, którzy znajdują się poza ową społecznością (a więc „cywilów”), i niechęć do tych, którzy znajdując się formalnie wewnątrz grupy, nie chcą czy nie mogą zaakceptować przyjętego w niej modelu zachowania (a więc wobec „oferm”):

Gdy orkiestra gra na sali,
do ataku śmiało idź!
Niech tam cywil wciąż się chwali,
to i tak nie wskóra nic!

(W. Ścisłowski – A. Liszok, *Tylko w mundurze*)

U nas są chłopcy bardzo fajni,
morowa wiara, służbie wierna,
lecz przecież musi być w kompanii
jedna oferma, oj, oferma!
[...]

Mówili chłopcy, spuścić koca,
przetrzepać skórę, byle zdrowo [...]

(J. Gwóźdź – Z. Daniel, *Och, panna Zosia*)

Poczuciu „zakorzenienia” towarzyszy, jak wspomnieliśmy, poczucie bezpieczeństwa. Wynika ono ze stałej obecności a u t o r y t e t u, od którego zależne są wszystkie decyzje jednostki, mówiąc ściślej – który sam decyduje za jednostkę we wszystkich niemal okolicznościach. Bohater piosenek wojskowych reprezentuje klasyczny typ „charakteru autorytarnego”[18]: źródłem zadowolenia jest dla niego właśnie fakt, że zdjęto z niego ciężar odpowiedzialności, że wystarczy mu tylko słuchać rozkazów. „Kapral ci pomoże” – ten tytuł piosenki ma wagę symbolu. Kapral czy sierżant (nie mówiąc już o generale, występującym na przykład w piosence M. Łebkowskiego – Z. Ciechana *Takiemu to dobrze*) ukazywany jest dosłownie jako o j c i e c, srogo karzący („dający w kość”), gdy trzeba, ale reprezentujący autorytet i strzegący „ładu”:

A że w wojsku ład być musi,
kapral będzie przy nas

(J. Szczepkowski – W. Rynkiewicz, *Hej, w drogę, chłopcy*)

Ojcem, matką, Makarenką,
głową, bratem, prawą ręką...
[...]
Kimże to nie musi być
kapral dziś, kapral dziś!

(B. Choiński, M. Dagnan – Z. Ciechan, *Ojcem, matką, Makarenką*)

Trzeba przy tym zaznaczyć, że wojskowa symbolika „ucieczki od wolności” w niektórych piosenkach stara się unikać jaskrawo perswazyjnego charakteru, łagodząc go na przykład elementami

koszarowego humoru lub nabierając cech ambiwalentnych. W tym ostatnim ujęciu wojsko staje się nie tylko domeną szczęśliwego ubezwłasnowolnienia, ale oferuje również pewne możliwości swobody (oczywiście – swobody ściśle zorganizowanej). Ogromną rolę odgrywa tu motyw „przepustki" i związanych z nią erotycznych podbojów. Szczególnie interesujące jest również potraktowanie motywu m a r s z u: marsz w kolumnie pod wodzą „szefa" to jeszcze jeden szczegół uzupełniający prezentację autorytarnego charakteru, pojawia się jednak w charakterystycznych „plenerowych" kontekstach, które starają się ewentualne poczucie przymusu zastąpić poczuciem swobody. Marsz odbywa się więc z reguły w wietrze, wśród otwartej przestrzeni, w scenerii typowo „wakacyjnej":

Żołnierzom szumi las, żołnierzom szumi wiatr,
i każda droga jest z żołnierzem za pan brat.

(M. Głogowski – A. Januszko, *Co mi po cywilu*)

Gdy służbę rozpoczniesz, kolego,
z piosenką pójdziemy przez świat,
gdzie błękit jeziora i niebo,
zielony poligon i wiatr.

(J. Laskowski – E. Sojka, *Piosenka żołnierskich serc*)

Czy to zimą, czy to latem,
trzeba ruszać w świat,
niech tam inni jeżdżą „fiatem",
nam wystarczy wiatr!

(W. Ścisłowski – T. Margot, *Nie ma dla nas trudnych dróg*)

S y m b o l e a m b i w a l e n t n e. Mimo tych sporadycznych dążności do ambiwalencji symboliczny „rekrut" znajduje się, rzecz prosta, na przeciwstawnym wobec „Cygana" krańcu „osi

socjalnego przyporządkowania”. Pośrodku natomiast należałoby usytuować takie typy bohaterów lirycznych, które cechują się podstawową ambiwalencją: swą popularność i częstość pojawiania się zawdzięczają m.in. mniej lub bardziej udatnemu połączeniu postawy „wolności” i „ucieczki od wolności”. Powiedzmy w skrócie, że ten model bohatera łączy w sobie najczęściej element przygody, fantazji, zawadiactwa, swobody i element zakorzenienia, swojskości, przywiązania do określonego statusu społecznego czy określonego terenu. W a r s z a w s k i c w a n i a k, k m i e ć oraz o s a d n i k – oto trzy takie przykładowe typy bohaterów, które swoją karierę na estradach piosenkarskich rozpoczęły u progu lat siedemdziesiątych. Pierwszy z nich, znany z repertuaru zwłaszcza Jaremy Stępowskiego[19], to połączenie zawadiackiego sprytu i poczucia swobody („chłopaki wolskie na sto dwa, nie włazić w drogę im”) ze stale obecnym lokalnym i kastowym patriotyzmem, a więc głębokim zakorzenieniem w pewnej społeczności i tradycji:

Ja jestem chłopak z Woli,
a Wola fest dzielnica,
tradycja klawa, co tu kryć,
gdy masz, koleś, gest,
prosiem, do nas przyjdź!
My nie wypadniem z roli
i właśnie w tem różnica,
że cała Wola – jedna myśl,
jak za dawnych lat,
także samo dziś!

(Z. Stawecki – R. Żychliński, *Chłopak z Woli*)

Bardzo podobnie wygląda sprawa w wypadku bohatera-kmiecia (celowo używam tu słowa nieco archaicznego), znanego na przykład z licznych piosenek do słów Ernesta Brylla. Teksty te, stylizowane

językowo (nie zawsze zresztą przekonująco i udatnie) na poezję ludową, prezentują również typ bohatera kojarzącego w sobie element swobody (obyczajowej, erotycznej itp.), która jest jakby bezpośrednim wynikiem jego związku z naturą, oraz element przywiązania do tradycji, własnej społeczności, jej wewnętrznych reguł itp. Z wielu względów interesujący jest wreszcie typ ostatni – osadnik, o którym mowa w niezliczonych piosenkach podejmujących tematykę „tamtych dni", zasiedlania ziem zachodnich, kształtowania się nowego ustroju (obok piosenek o wojsku utwory takie zbliżają się stosunkowo najbardziej do bieguna perswazyjności):

Rozklekotana ciężarówka,
a dookoła obcy świat,
na głowie zmięta rogatywka,
a w głowie i w kieszeni wiatr!
[...]
Swe prawa mieli niepisane,
najprostsze z wszystkich ludzkich praw,
i pili życie prosto z dzbana,
i rzeki przepływali wpław.

(J. Kasprowy – J. Tomaszewski, *Szli na zachód osadnicy*)

Nacisk w piosenkach tego rodzaju pada na element przygody i ryzyka, a także na swoistą swobodę w stosunkach społecznych, która ubarwiała rzekomo codzienność „tamtych dni". Charakterystyczne jednak, że dla bohatera-osadnika jest to tylko stan przejściowy: dąży on właśnie do zakorzenienia się i stabilizacji, do odnalezienia „domu" i odbudowania więzi społecznych. „Dziś osadnicy w ortalionach / W klubo-kawiarniach czynią ruch" – tak kończy się cytowana przed chwilą piosenka.

Śpiewanie do snu

Daleki jestem oczywiście od tego, aby wszystkie cytowane w tym rozdziale piosenki podciągać pod miano tekstów perswazyjnych. Większość z nich, zarówno w intencjach twórców, jak i w ogólnospołecznym odczuciu, reprezentuje obszar kultury o nastawieniu – wyłącznie lub głównie – ludycznym. Rzecz jednak w tym, że we współczesnych warunkach polskich właśnie piosenka stanowi przykład całkowitego rozmazania się tej granicy, jaka dzieli czystą rozrywkę od czystej perswazji. Jak już nadmienialiśmy, jedna i ta sama publiczność bawi się dokładnie w ten sam sposób na „ludycznym" festiwalu opolskim i „perswazyjnym" festiwalu piosenek wojskowych w Kołobrzegu; co więcej, nawet te ostatnie określenia nie są prawomocne, jako że i w Opolu śpiewa się wiele tekstów o perswazyjnym nastawieniu (choćby rozmaite piosenki o wydźwięku „patriotycznym", mnożące się szczególnie z okazji rocznic państwowych itp.), a liczne piosenki kołobrzeskie stają się przebojami z uwagi na swoje rozrywkowe walory.

Pozostawiając więc na boku te niepewne rozgraniczenia i dodając po raz któryś już, że podstawową cechą kultury masowej w PRL jest właśnie szczególnie jaskrawa hybrydyczność jej form i funkcji – wyciągnijmy tylko jeden wniosek. Trzeba mieć stale na uwadze, że topika piosenki współczesnej – podobnie jak inne elementy jej struktury – kształtuje masową wyobraźnię odbiorców, ale jednocześnie sama przez tę wyobraźnię jest kształtowana i w niej ma swoje źródło: odpowiada bowiem pewnym społecznym zapotrzebowaniom. Z naszego, wycinkowego punktu widzenia staraliśmy się pokazać piosenkę jako odzwierciedlenie roli, jaką we współczesnej świadomości lub podświadomości zbiorowej odgrywa zagadnienie wolności. Nie dosyć jednak tego: odzwierciedla piosenka z dużą precyzją również tę cechę społecznej mentalności, jaką jest jednoczesny pociąg do wolności i do „ucieczki" od niej oraz – będące najczęstszym wyjściem ze sprzecznej wewnętrznie sytuacji – opowiadanie się za postawą eskapistyczną, niewątpliwie bezpieczniejszą i łatwiejszą. Piosenka odzwierciedla ten wybór, ale i nań wpływa – jeśli nie zachęcając do niego bezpośrednio, to

przynajmniej pośrednio usypiając budzącą się w nas czasem potrzebę wolności autentycznej.

ROZDZIAŁ VI

W kręgu powieści:
Nadludzie w niebieskich mundurach

– Dlaczego milicjant ma kurtkę od munduru niebieską,
a spodnie – granatowe?
– ?
– Żeby mu się przy wkładaniu nie pomyliło.

Jedna z niezliczonych anegdot „o milicjantach”, szczególnie popularnych w latach ostatnich

Zjawisko: „powieść milicyjna”

Przyjrzyjmy się zachowaniu przeciętnego klienta polskiej księgarni. Oto pewnym krokiem podchodzi on do lady, na której wystawia się zwykle nowości literatury kryminalnej. Tym razem ma szczęście: nowości właśnie nadeszły, tytułów jest kilka do wyboru, transportu jeszcze nie rozkupiono. Uszczęśliwiony klient na naszych oczach dokonuje błyskawicznego wyboru: sięga po książki sygnowane nazwiskiem o brzmieniu anglosaskim czy francuskim. Nie musi to być Agata Christie, Georges Simenon czy Raymond Chandler: ważne, że jest to coś zachodniego. Jeśli akurat nie ma niczego w tym rodzaju, klient macha ręką i bierze Joe Alexa. Jeśli i Alexa zabrakło, sięga zrezygnowany po kolejną powieść Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego, Jerzego Edigeya lub Anny Kłodzińskiej. Choć co prawda na tę ostatnią decyzję trzeba już nieprzeciętnej determinacji: klient przeciętny kupuje polskie „kryminały” tylko w ostateczności.

Czy motorem takiego zachowania jest snobizm? Być może, ale chyba coś jeszcze poza nim. Nasz przykładowy klient, sam o tym nie wiedząc, dokonał również w ramach literatury kryminalnej pewnego podziału o charakterze genologicznym. Wyróżnił mianowicie instynktownie dwie dziedziny, z których pierwszą stanowi „właściwa" powieść kryminalna, zaś drugą, tę mniej chętnie kupowaną i traktowaną jako niepełnowartościowy surogat, jest powieść kryminalna w wydaniu socjalistycznym. Powieść m i l i c y j n a.

Mieszanie nazw instytucji śledczych do literackiej terminologii gatunkowej może się wydawać postępowaniem dość osobliwym. A jednak: termin gatunkowy, który tu proponuję[1] (trawestując zresztą utartą francuską nazwę powieści kryminalnej: *roman policier*), tylko z pozoru opiera się na kryterium mało istotnym i mało „literackim". W istocie określa on zjawisko, wyodrębniające się z obszernej dziedziny powieści kryminalnej właśnie swoistymi cechami literackimi. Wygląda to tak, jak gdyby wybór milicjanta na głównego bohatera był w procesie pisania wyborem podstawowym, determinującym wszelkie inne decyzje pisarskie. Toteż klient księgarni, który pyta, czy rzecz jest „zachodnia" czy „polska", ma na myśli nie tyle narodowość autora, ile lokalizację fabuły – w zachodnich (a więc policyjno-detektywistycznych) lub krajowych (a więc milicyjnych) realiach. Miłośnik „kryminałów" wie dobrze, że wprowadzenie bohatera-milicjanta ciągnie za sobą znajomą aurę dydaktyzmu, banału i nudy; powieść osadzona w realiach zachodnich może być natomiast lepsza lub gorsza, ale jedno w niej jest pewne: milicjanta nie będzie.

Stąd właściwie osobliwy i chyba tylko na polskim terenie znany przypadek autora powieści kryminalnych, który na użytek czytelnika zmienia nazwisko i narodowość – byle tylko uniknąć krajowo-milicyjnej scenerii. Mówiąc poważnie, chodzi o przypadki takie jak twórczość wspomnianego Joe Alexa (Macieja Słomczyńskiego), Noëla Randona (Tadeusza Kwiatkowskiego) czy Maurice'a S. Andrewsa (Andrzeja Szczypiorskiego): powieści kryminalne wzorowane na klasycznej

detective story, osadzone w realiach zachodnioeuropejskich (przeważnie angielskich), posługujące się typową postacią detektywa-amatora, wreszcie – sygnowane obcobrzmiącym pseudonimem. Zwłaszcza twórczość Alexa i jej stosunkowo duże powodzenie u czytelników może tu stanowić pouczający przykład: rzecz nie tylko w tym, że Słomczyński jest po prostu lepszym pisarzem od Zeydlera-Zborowskiego, gdyż jako autor „polskich" kryminałów, podpisywanych pseudonimem Kazimierz Kwaśniewski, tenże Słomczyński cieszy się już popularnością znacznie mniejszą...

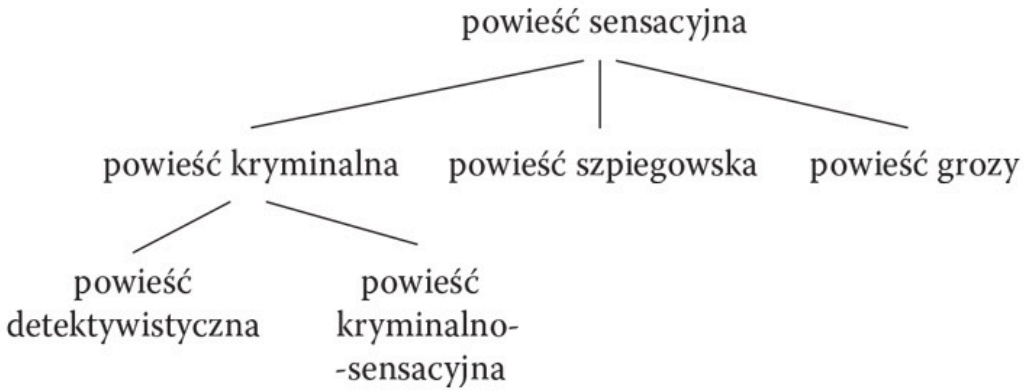
Przypadki w rodzaju Joe Alexa pozostawimy jednak poza nawiasem naszych rozważań, skupiając się wyłącznie na tej zdecydowanie przeważającej ilościowo dziedzinie, jaką jest powieść milicyjna – inaczej mówiąc, powieść kryminalna dziejąca się w krajowej scenerii i wśród współczesnych realiów, a w roli głównego przedstawiciela organów ścigania osadzająca milicjanta (lub milicję w sensie instytucji). Trzeba też podkreślić, że chodzi nam – ze względów, o których mowa będzie później – o powieść milicyjną jako pododmianę powieści k r y m i n a l n e j; polskie powieści szpiegowskie w zasadzie nas nie obchodzą. W praktyce, co prawda, rygorystyczne oddzielenie powieści kryminalnej od szpiegowskiej w warunkach polskich jest wyjątkowo trudne; niezmiernie częste są właśnie wypadki, kiedy zagadka mająca pozór typowo kryminalny rozwiązuje się przy użyciu środków z arsenału powieści szpiegowskiej. Również granice pomiędzy poszczególnymi instancjami ścigającymi, takimi jak milicja kryminalna, Służba Bezpieczeństwa, kontrwywiad, są w sytuacjach tego rodzaju celowo zacierane przez niektórych autorów. Częstość takich rozwiązań jest sama w sobie rzeczą niezmiernie znaczącą, toteż w odpowiednim czasie powrócimy do niej, aby naświetlić jej przyczyny i cele.

Polską powieść milicyjną traktujemy jednak zasadniczo jako wyraziście wyodrębnioną pododmianę gatunkową w ramach tej odmiany gatunku powieściowego, jaką jest powieść kryminalna. Paradoks polega natomiast na tym, że usytuowanie problemu na tle światowej tradycji

powieści kryminalnej sugerowałoby wniosek przeciwstawny: powieść milicyjna jest nie czymś samoistnym, lecz właśnie gatunkową hybrydą. Kojarzy w sobie cechy gatunkowe biegunowo dwu przeciwstawnych typów powieści kryminalnej, które w zasadzie nie dają się skojarzyć i pogodzić ze sobą bez literackiego i światopoglądowego dysonansu.

Edyp i Kain: Sherlock Holmes i Philip Marlowe

O jakich typach mowa? Polska terminologia jest w tym względzie dość nieustabilizowana i przypadkowa, umówmy się zatem, że powieść k r y m i n a l n ą, a więc mającą za swój przedmiot zbrodnię i ściganie jej sprawców, rozbijemy na dwie odrębne dziedziny: powieść detektywistyczną (*detective story, Detektivroman*) i powieść – w braku lepszego określenia – kryminalno-sensacyjną (*crime story, Kriminalroman*):



R. Alewyn na mocy eseistycznej paraboli dostrzegł prawzór powieści detektywistycznej w historii Edypa, natomiast prawzór powieści kryminalno-sensacyjnej – w historii Kaina i Abla[2]. W obu wypadkach mamy do czynienia z klasycznymi atrybutami powieści kryminalnej: ofiarą, sprawcą zbrodni i detektywem (w wypadku Kaina jest nim Bóg, w wypadku Edypa mamy do czynienia z ujęciem o tyle nietypowym, że detektywem jest sam zbrodniarz). Używając terminologii anglosaskiej teorii literatury, powiedzielibyśmy jednak, że choć obie historie są

analogiczne w porządku *fable*, to przeciwstawiają się sobie w porządku *plot*: całkowicie różna jest w obu wypadkach perspektywa i chronologiczny układ narracji. W wypadku Kaina mamy do czynienia z porządkiem „naturalnym” (od zbrodni, poprzez śledztwo, aż do ukarania zbrodniarza) i wiemy od początku, kto jest sprawcą; w wypadku Edypa porządek zdarzeń jest „odwrócony”, gdyż śledztwo sięga od teraźniejszości coraz głębiej w przeszłość, zaś sprawca, początkowo nieznany, zostaje ujawniony na końcu (zastrzeżenie Caillois, iż publiczność starożytna i tak od początku przedstawienia wiedziała, kto jest sprawcą[3], możemy uznać za nieistotne, chodzi nam tylko o pewien modelowy schemat). Analogicznie w przypadku współczesnej powieści detektywistycznej „narracja idzie za porządkiem odkrycia”, a w kryminalno-sensacyjnej „za porządkiem wydarzeń”[4].

Nowożytna literatura kryminalna zaczęła się, jak wiadomo, od reaktywowania modelu detektywistycznego: począwszy od słynnych opowiadań Poego (*Morderstwo na Rue Morgue* i in.), poprzez Conan Doyle’a i innych klasyków gatunku, linia rozwojowa wiedzie tu aż do współczesnych łamigłówek Agaty Christie i jej następców[5]. W latach dwudziestych i trzydziestych naszego wieku (datą graniczną jest tu publikacja *Sokoła maltańskiego* Hammetta w roku 1930) literatura kryminalna poczęła się jednak coraz silniej różnicować: obok powieści-zagadki pojawił się model, który za Boileau i Narcejakiem wypadałoby nazwać „powieścią-problemem”[6]. Klasyczny przedstawiciel tego modelu i zarazem jego pionier to wspomniany przed chwilą Dashiell Hammett, który pociągnął za sobą całą rzeszę następców, zwłaszcza twórców tzw. amerykańskiej „czarnej serii” (inna popularna nazwa: *hard-boiled literature*) ze znakomitym Raymondem Chandlerem w latach czterdziestych, a dzisiaj – z na przykład Rossem Macdonaldem na czele[7].

Jesteśmy wprawdzie jeszcze daleko od powieści milicyjnej, aby jednak o niej mówić, musimy najpierw przeprowadzić zwięzłą typologię obu tych klasycznych modeli. Na czym polega podstawowa między nimi

różnica? Powieść detektywistyczna oferuje czytelnikowi, jak powiedzieliśmy, zagadkę czy łamigłówkę; powieść kryminalno-sensacyjna – przynajmniej w swoich wartościowych, niezwulgaryzowanych okazach – oferuje „problem". W powieści detektywistycznej pytanie „kto zabił?", „kto jest sprawcą?" (amerykańskie *Whodunit – Who's done it* – służy nawet jako humorystyczny termin na określenie całej tej odmiany) organizuje całą strukturę utworu. W powieści kryminalno-sensacyjnej natomiast albo z góry wiadomo, kto jest sprawcą, albo też, jeśli pojawią się pewne elementy kryminalnej zagadki, punkt ciężkości ulokowany tu zostaje w samej zbrodni, jej motywach i przebiegu, a więc nie tyle w pytaniu „kto zabił", ile „dlaczego" i „jak zabił". Inaczej mówiąc, zbrodnia pojawia się tu nie tyle w kategoriach zagadki, ile właśnie „problemu": moralnego, psychologicznego, społecznego, czysto technicznego wreszcie.

Jak wskazywał Caillois w swoim znanym eseju[8], powieść kryminalno-sensacyjna właśnie dlatego, że interesuje się raczej zbrodnią jako pewnym problemem ludzkiej jednostki, zbliża się w swoich najlepszych realizacjach do literatury w pełnym tego słowa znaczeniu, podczas gdy powieść detektywistyczna dąży – tym bardziej, im wybitniejsza jest w ramach swojej odmiany – do bieguna czystej „igraszki umysłu", łamigłówki, rozrywki umysłowej[9]. Pociąga to za sobą kilka niezmiernie istotnych konsekwencji. Najważniejszą jest zapewne to, że powieść detektywistyczna – jakby na przekór dążnościom do przełamywania konwencji, cechującym współczesną literaturę „wysoką" – obwarowuje się szeregiem ścisłych reguł i przepisów, ujętych często w kształt sformalizowanego kodeksu przykazań i zakazów (choćby słynny kodeks „Detection Club" czy nie mniej znane dwadzieścia punktów S.S. van Dine'a[10]). Naczelną intencją tych nieprzekraczalnych reguł jest zapewnienie czytelnikowi szans równych z szansami powieściowego detektywa: czytelnik musi mieć do dyspozycji te same co detektyw poszlaki i zeznania, jego wiedza musi być skompletowana tą samą drogą; wszelkie poszlaki mylne mogą go

oczywiście wprowadzać w błąd, nigdy jednak w ten sposób, aby przy pomocy własnej inteligencji nie można było odrzucić tych błędnych tropów i dojść do właściwego rozwiązania. Toteż oczywistą koniecznością stało się dla twórców klasycznej powieści detektywistycznej sformułowanie i przestrzeganie m.in. następujących przepisów:

– sprawca musi zostać ujawniony drogą logicznego rozumowania, a nie przez przypadek lub w sposób nieumotywowany;

– sprawcę może wykryć tylko detektyw, a nie któraś z innych postaci powieściowych;

– detektyw nie może okazać się w zakończeniu sprawcą zbrodni;

– zbrodnia nie może zostać popełniona środkami, które wkraczają w dziedzinę nadprzyrodzoną, baśniową czy fantastyczną; to samo tyczy się metod wykrycia sprawcy;

– detektyw może działać tylko w pojedynkę, a to dla zrównoważenia szans z przestępcą z jednej strony, a czytelnikiem z drugiej;

– również sprawca powinien być osobą pojedynczą, musi ponadto pojawić się w powieści na jakiś czas przed ostatecznym rozwiązaniem, i to w charakterze osoby pierwszoplanowej, „znaczącej” (nie powinien być na przykład służącym); nie może to być zawodowy przestępca, członek mafii itp.;

– zbrodnia nie może okazać się wynikiem przypadku ani samobójstwa; musi wynikać z motywów osobistych, a nie na przykład politycznych, szpiegowskich itp.

Jak można się domyślić, przyjęcie tych wszystkich reguł – wynikające z założonej konwencji zagadki, którą czytelnik ma prawo samodzielnie rozwiązać – powoduje, że świat powieści detektywistycznej staje się światem bardzo wyraziście określonym tak w swojej konstrukcji, jak w obowiązującej w nim aksjologii. Trzy przede wszystkim cechy wydają się tu szczególnie znaczące:

Jest to świat racjonalistyczny i logiczny. Zarówno zbrodnia, jak jej wykrycie i wyjaśnienie muszą opierać się na zasadach materialnych i racjonalnych. Detektyw, posługujący się przede wszystkim umiejętnością logicznego rozumowania, jest reprezentantem zasady *ratio*, która w ostatecznym rozrachunku musi zatriumfować[11].

Jest to świat wyraźnie rozdzielający dobro od zła, operujący jasną i przejrzystą hierarchią wartości. Jeden z badaczy porównuje aksjologiczną strukturę świata powieści detektywistycznej do scenografii średniowiecznych misteriów czy współczesnych jasełek: mamy tu Niebo reprezentowane przez organa ścigania i wymiaru sprawiedliwości (a także przez rząd i Kościół), Ziemię zamieszkiwaną przez zwykłych ludzi i Piekło będące siedzibą występku (nie brak nawet Czyśćca, zaludnionego na przykład przez upadłe kobiety, „które można jeszcze ocalić", albo przez przestępców o swoistej etyce zawodowej, którzy parają się na przykład kradzieżą, ale nie posuną się do morderstwa)[12].

Jest to świat zdradzający wyraźne dążenie do konstrukcji „zamkniętej", zarówno w sensie przestrzennym[13], jak i w sensie liczebności bohaterów, rekwizytów, powtarzalnych schematów fabularnych itp.[14] Zagadka jest rozwiązywalna tylko wtedy, gdy ilość możliwych rozwiązań nie jest nieograniczona; wtedy, gdy eliminuje się wszelkie rozwiązania „zewnętrzne", dopuszczając wyłącznie takie, którego wszystkie przesłanki dostępne są wewnątrz zamkniętego kręgu przestrzenno-osobowo-motywacyjnego. Stąd charakterystyczna sceneria ustronnego pensjonatu, domu odciętego od świata przez lawinę lub powódź, pędzącego pociągu albo transatlantyku w trakcie rejsu; stąd również klasyczny motyw „zamkniętego pokoju"[15], w którym popełniono zagadkową zbrodnię. Jedności miejsca towarzyszy jedność czasu i akcji oraz ograniczenie liczby bohaterów; nawet zresztą najdrobniejszy składnik świata przedstawionego ma prawo pojawić się tylko wtedy, gdy stanowi fałszywą lub prawdziwą poszlakę[16], jednym słowem, gdy ma jakieś znaczenie dla wykrycia sprawcy zbrodni.

Łatwo zdać sobie sprawę, że pod każdym z wymienionych względów powieść kryminalno-sensacyjna przeciwstawia się detektywistycznej jako jej biegunowe przeciwieństwo. Przede wszystkim, świat tej powieści opiera się na zasadach niekoniecznie logicznych, często irracjonalnych[17]; detektyw posługuje się nie tyle rozumowaniem, ile sprytem i brutalną nieraz przedsiębiorczością (Sam Spade z powieści Hammetta), w najlepszym razie intuicją i psychologicznym „wyczuciem" (komisarz Maigret Simenona[18]) lub połączeniem obu tych metod (Philip Marlowe z powieści Chandlera lub bohater Rossa Macdonalda, Lew Archer); domeną jego jest w każdym razie raczej instynktowne działanie niż cerebralny bezruch. Po drugie, wewnętrzna aksjologia moralna jest tu niezdecydowana, niejasne są przynajmniej jej powiązania z rozkładem ról w świecie powieściowych bohaterów: detektyw lub aparat ścigania może być od strony etycznej dwuznaczny lub nawet wysoce podejrzany (machinacje skorumpowanej policji w powieściach „czarnej serii"), zbrodniarz bywa w oczach czytelnika rehabilitowany; podział na Niebo, Ziemię i Piekło zanika, wszystko jest Czyśćcem. Co najważniejsze, sprawiedliwość – inaczej niż w powieści detektywistycznej – może przegrać, zbrodnia pozostaje nieraz niewyjaśniona; zdarza się również, że sam detektyw jest sprawcą zbrodni[19], co z punktu widzenia klasycznych kanonów było niedopuszczalne. I po trzecie wreszcie, „zamknięty" świat powieści detektywistycznej tu, w literaturze kryminalno-sensacyjnej, staje się światem właśnie „otwartym": wyraża się to już w motywie wielkiego miasta jako scenerii zbrodni i śledztwa; liczba osób – zarówno po stronie organów ścigania, jak i podejrzanych oraz winnych zbrodni – jest właściwie nieograniczona, dopuszczalne są rozwiązania „transcendentne" (na przykład morderstwo popełnione przez organizację przestępczą, międzynarodową mafię itp.); ponadto składniki świata przedstawionego uwalniają się od krępującej je funkcji poszlak i służą celom takim jak w każdej powieści, tj. odmalowywaniu tła obyczajowego, *couleur locale*, środowiska społecznego, wzbogacaniu rysunku psychologicznego postaci itp.

Opozycja tych dwu modeli powieści kryminalnej najwyraźniej może uwidacznia się w różnicach, jakie cechują typowe postaci detektywów[20]. Jeśli w klasycznej powieści detektywistycznej śledztwem zajmuje się policja, to czyni to z reguły szablonowo i nieudolnie; właściwe rozwiązanie zagadki jest natomiast dziełem detektywa-amatora[21], inteligentnego dyletanta, nieraz szlachetnie urodzonego (lord Peter Wimsey z powieści Dorothy Sayers), zawsze starannie wykształconego, obracającego się w ekskluzywnych towarzystwach, nieco ekscentrycznego. Taki był już Dupin z opowiadań Poego, taki był też Sherlock Holmes czy Philo Vance (bohater van Dine'a), aż po nieco karykaturalną postać Herculesa Poirot z powieści Agaty Christie (u nas analogicznym przykładem byłby oczywiście bohater Joe Alexa – Joe Alex). Wybór tego typu detektywa – pisano o tym wielokrotnie – wskazuje niedwuznacznie na autorskie intencje: bohater reprezentujący wartości w rodzaju *ratio* czy osobistej przenikliwości i inteligencji nie może być zawodowym policjantem, „psem gończym", do którego odczuwa się instynktowną niechęć; musi natomiast pod każdym względem – od pozycji towarzyskiej po gusty artystyczne – reprezentować skrajne wyrafinowanie intelektualne, będące jedyną pobudką do bezinteresownego rozwiązywania kryminalnych zagadek.

Odwrotnie w powieści, jak ją nazwaliśmy, kryminalno-sensacyjnej. Już w powieściach Rexa Stouta, stanowiących jak gdyby teren mieszania się obydwu pododmian gatunkowych, można było zaobserwować interesujące rozszczepienie się pojedynczego do tej pory bohatera-detektywa na dwie osobne, choć ściśle z sobą związane postacie. Bohater Stouta, Nero Wolfe, to klasyczny detektyw-amator, monstrualny grubas, unikający wszelkiej zbędnej aktywności fizycznej i niemal niewychodzący z mieszkania, w którym poświęca się ukochanej hodowli storczyków; zagadki rozwiązuje, nie ruszając się z przepastnego fotela. Ale Wolfe działa już w nowoczesnym świecie, w którym zbrodnie popełnia się nie w rodowych pałacach, lecz na ulicach wielkiej amerykańskiej metropolii. Dlatego jego prawą ręką i równorzędnym

partnerem jest jego osobisty sekretarz, młody, bystry i rzutki Archie Goodwin, który ustępuje swemu pracodawcy w dziedzinie mózgowej spekulacji, przewyższa go jednak sprawnością fizyczną i konkretnym, „życiowym" doświadczeniem[22]. W powieściach Hammetta i jego naśladowców typ reprezentowany przez Archie Goodwina pozostaje już sam na placu boju. Tutaj detektyw zostaje obarczony nieukrywaną dwuznacznością swego zawodu. Nie jest już amatorem, lecz płatnym pracownikiem śledczym: detektywem prywatnym (*private eye*, *gum-shoe* lub *sleuth*), policjantem, prokuratorem. Jego praca jest „brudna" i nie zawsze zgodna z dziesięciorgiem przykazań, zmusza do brutalności, nieczystych chwytów i obchodzenia prawa w myśl zasady „cel uświęca środki". Ale jednocześnie przewaga tego typu detektywa polega na tym, że ma on w sobie więcej ludzkich cech niż marionetkowy reprezentant czystej zasady *ratio*: nie góruje intelektualnie czy towarzysko nad czytelnikiem, przeciwnie, charakteryzowany jest jako człowiek „jeden z wielu". Używając popularnej pary pojęć Morina[23], powiedzielibyśmy, że w wypadku bohatera powieści detektywistycznej przeważa moment p r o j e k c j i, w wypadku bohatera powieści kryminalno-sensacyjnej – moment i d e n t y f i k a c j i.

Warto chyba dla większej przejrzystości raz jeszcze zebrać opozycyjne cechy dwu modeli powieści kryminalnej[24], zwłaszcza że ułatwi nam to usytuowanie polskiej powieści milicyjnej na tle tradycji (patrz tabela s. 362).

Im bardziej martwy, tym lepiej

Myślę, że poniższa tabela unaocznia nam już całkiem jasno hybrydyczny charakter powieści milicyjnej na tle tradycji literatury kryminalnej. Mamy tu bowiem do czynienia z osobliwym skrzyżowaniem cech szczególnych powieści detektywistycznej oraz kryminalno-sensacyjnej – skrzyżowaniem całkowicie dysonansowym, uniemożliwiającym wręcz stworzenie utworu o spójnej strukturze.

Spójrzmy bowiem na tabelę i spróbujmy – na razie wstępnie i gołosłownie – przymierzyć do niej polską powieść milicyjną. Reprezentuje ona w przeważającej większości model powieści-zagadki, punkt ciężkości spoczywa na śledztwie, mającym dać odpowiedź na pytanie o sprawcę zbrodni: a więc, wydawałoby się, powieść detektywistyczna. Zgoda, ale z drugiej strony do rzadkości należą tu wypadki konstruowania świata konsekwentnie „zamkniętego" i rozwiązania zagadki w sposób immanentny; przeciwnie, regułą jest „otwarty" charakter świata przedstawionego, zaś rozwiązanie często przychodzi z zewnątrz (najlepszy przykład to wspomniane liczne powieści, w których morderstwo okazuje się mieć podłoże szpiegowskie). A więc, można by z kolei sądzić, powieść kryminalno-sensacyjna? No tak, ale nowa sprzeczność pojawi się, gdy weźmiemy pod uwagę sprawę aksjologii moralnej: okaże się wówczas, że ów „otwarty" świat przedstawiony w zadziwiający sposób koresponduje z zasadą sztywnej hierarchii jednoznacznych wartości etycznych, znamienną przecież dla detektywistycznego modelu. Nie koniec sprzecznościom: jeśli weźmiemy z kolei pod lupę postać detektywa, wprowadzi on w nasze rozważania dodatkową porcję niejasności. Jest to bowiem detektyw zawodowy, tzn. milicjant, rzadziej prokurator (o wyjątkach, które zresztą całkowicie potwierdzają tę regułę, powiemy za jakiś czas) – a zatem z pozoru model kryminalno-sensacyjny; jednakże jest to zawsze detektyw moralnie jednoznaczny, a w sposobie konstruowania jego charakterystyki przeważa mechanizm projekcji – a więc model detektywistyczny; postępowanie bohatera z kolei nie da się jednoznacznie określić: nieraz w tej samej powieści bohater reprezentuje równocześnie zasadę *ratio* i zasadę intuicji, zasadę kontemplacyjnego bezruchu i zasadę działania, powieść taka odwołuje się więc do obu wzorców naraz.

	powieść detektywistyczna	powieść kryminalno-sensacyjna

prawzór mityczny	historia Edypa	historia Kaina i Abla
prototyp w ramach literatury „wysokiej”	E.A. Poe, *Morderstwo na Rue Morgue*	F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*
klasyczni przedstawiciele	A. Conan Doyle, G. Leroux, D. Sayers, S.S. van Dine, A. Christie i in.	D. Hammett, R. Chandler, w pewnej mierze G. Simenon, R. MacDonald i in.
dominanta fabularna	powieść-zagadka; punkt ciężkości – śledztwo	powieść-problem; punkt ciężkości – zbrodnia
chronologia narracji	układ „odwrócony”	układ „naturalny”
świat przedstawiony	– racjonalny i wytłumaczalny – jednoznaczny moralnie – „zamknięty” (w sensie przestrzennym, w sensie liczby poszlak i osób podejrzanych itp.)	– niekoniecznie racjonalny (rola przypadku) – wieloznaczny moralnie – „otwarty”
bohater-detektyw	– detektyw-amator – mechanizm projekcji – jednoznaczny moralnie – zasada *ratio* – kontemplacyjny bezruch	– detektyw zawodowy – mechanizm identyfikacji – wieloznaczny moralnie – zasada intuicji – działanie

Jak wytłumaczyć ten ciąg sprzeczności, niebędący przecież zjawiskiem przypadkowym, ale konsekwentnie znamionujący powieść milicyjną w każdej kolejnej realizacji? Odpowiedź jest chyba prostsza, niż mogłoby się wydawać, tyle że leży na płaszczyźnie, o której w tym rozdziale wspominaliśmy na razie tylko marginesowo i która raczej rzadko bywa obiektem zainteresowania piszących o polskiej literaturze kryminalnej[25].

Chodzi, rzecz oczywista, o główny problem niniejszej książki: o zadania perswazyjne, do jakich zaprzęgana jest polska kultura masowa, i o „ubezwłasnowolnienie odbiorcy", które jest wynikiem tego zjawiska. Mówiliśmy wcześniej, że tekst obciążony perswazyjnymi funkcjami przypomina osobliwy labirynt, który jak gdyby sam steruje krokami zwiedzającego: nie można w tym labiryncie zabłądzić, gdyż jego korytarze, choćby najdłuższe i najbardziej kręte, nie posiadają rozgałęzień, które stawiałyby odbiorcę w sytuacji konieczności samodzielnej decyzji. Otóż jest rzeczą uderzającą, że spośród tekstów kultury masowej właśnie dwie klasyczne odmiany powieści kryminalnej przypominają taki pseudolabirynt w stosunkowo najmniejszym stopniu: przeciwnie, obydwie – każda inaczej – oferują nam często labirynt prawdziwy, aktywizując nas jako czytelników znacznie silniej i z większym powodzeniem niż typowo rozrywkowe dziedziny *mass-culture*. A jednak powieść kryminalna cieszy się od dziesięcioleci rekordową i wciąż rosnącą popularnością!

Jest to zjawisko zmuszające do zastanowienia. Okazuje się, że sztuka popularna niekoniecznie musi być sztuką „łatwą" i ubezwłasnowolniającą. Między walorem popularności a walorem uruchomienia samodzielności odbiorcy nie ma jakiejś zasadniczej sprzeczności. Zadania powieści kryminalnej są w tym względzie o tyle ułatwione, że problem popularności ma ona, żeby się tak wyrazić, załatwiony z góry, dzięki samemu swojemu tematowi: zbrodnia. Zbrodnia, tzn. przede wszystkim morderstwo („W powieści detektywistycznej po prostu m u s i być trup, i to im bardziej martwy, tym lepiej" – głosił w swych przykazaniach van Dine[26]), jest tematem, który sam w sobie stanowi naczelną atrakcję powieści: dotyka bowiem jednego z najpierwotniejszych i najgłębiej tłumionych instynktów ludzkich[27]. Posiadając ten atut, powieść kryminalna może sobie pozwolić na próby uaktywnienia odbiorcy, skłaniania go do samodzielności w podejmowaniu interpretacyjnych decyzji – i sukces najwybitniejszych powieści kryminalnych polega na tym, że ich odbiorca właśnie w owej rozbudzonej w nim samodzielności zaczyna

dostrzegać atrakcję jeszcze większą niż ta, która tkwi w samym temacie książki.

W obrębie każdego z obu modeli powieści kryminalnej ta czytelnicza samodzielność budzi się na innej płaszczyźnie. W powieści detektywistycznej chodzi oczywiście o samodzielność w rozwiązywaniu zagadki, w interpretacji pojawiających się w tekście poszlak: odbiorca ma się postawić na miejscu powieściowego detektywa, próbując przy pomocy własnej inteligencji i umiejętności wnioskowania dotrzeć do centrum labiryntu, tj. znaleźć odpowiedź na pytanie „kto winien". Natomiast w wypadku powieści kryminalno-sensacyjnej (znów podkreślamy, że chodzi nam o jej ambitne i wartościowe realizacje) rzecz nie tyle w „detektywistycznych" decyzjach podejmowanych w trakcie powieściowego śledztwa – w tym względzie odbiorca może tu pozostać doskonale bierny – ile w samodzielnym rozstrzyganiu problemów moralnych, psychologicznych itp., które powieść stawia przed czytelnikiem i których świadomie nie rozwiązuje do końca.

Ocena Edmunda Wilsona, który w swoim czasie uznał powieści kryminalne za „pisarstwo [...] zupełnie jałowe jako dziedzina literatury fabularnej"[28] i wołał „nie mamy potrzeby zanudzać się takim śmieciem"[29] (wyłączając z tej oceny Chandlera, i to bez większego przekonania), wydaje się dziś w każdym razie niesprawiedliwa, gdy wziąć pod uwagę najwybitniejsze osiągnięcia powieści kryminalno-sensacyjnej. Bardziej już przemawia do nas zdanie W.H. Audena, który twórczość Chandlera uznaje bez wahania za dzieło sztuki[30]. Literacka wyższość modelu kryminalno-sensacyjnego nad detektywistycznym i przyczyna, dla której Hammett i R. Macdonald, a nie F.W. Crofts i Agata Christie uznawani są za pisarzy w pełnym tego słowa znaczeniu, kryje się właśnie w fakcie, że tego rodzaju powieść nie ma w sobie już nic z pseudolabiryntu bez bocznych korytarzy. Gdy jeszcze powieść detektywistyczna poprzestaje na rozwiązaniu połowicznym, umożliwiając odbiorcy samodzielność, ale go do niej nie zmuszając (nawet gdyby czytelnik nie próbował sam rozwikłać zagadki, rozwiąże

ją na ostatnich stronach detektyw), powieść kryminalno-sensacyjna w swoich najbardziej wartościowych realizacjach staje się pisarstwem, którego odbiór bez uruchomienia czytelniczej samodzielności jest niemożliwy.

Zjawisko „powieść milicyjna” wydaje się na tym tle czymś tak wewnętrznie sprzecznym, że aż absurdalnym. Powieść tego rodzaju podejmuje popularną i atrakcyjną formułę literatury kryminalnej jak gdyby tylko po to, aby natychmiast zniweczyć główne źródła, z których ta popularność i atrakcyjność wypływa. Sprawia to wrażenie, jakby w programowych założeniach powieści milicyjnej na pierwszym miejscu znajdował się nakaz rezygnowania z obu tych szans, jakie otwierają się przed literaturą kryminalną w jej dwu głównych odmianach. Powieść milicyjna nie potrafi bowiem wykorzystać ani tej szansy usamodzielnienia odbiorcy, jaką przedstawia powieść-zagadka, ani tej, jaką oferuje powieść-problem; ale bo też nie może być inaczej, skoro jej podstawowe obowiązki ideologiczne, z których nie jest w stanie się wywikłać, powodują, że typowa powieść milicyjna stanowi krańcowy przykład ubezwłasnowolnienia odbiorcy. Nie jest to powieść-zagadka. Nie jest to – z drugiej strony – powieść-problem. Jest to powieść-perswazja, powieść – wywód retoryczny.

Ostatnie słowo ma zawsze milicjant

Przyczyna tego stanu rzeczy jest trywialnie prosta. Pisze pewien wschodnioniemiecki krytyk, że „powieść detektywistyczna jest dzieckiem kapitalizmu”[31]; my ujęlibyśmy to raczej w ten sposób, że ów rodzaj pisarstwa jest wytworem społeczeństwa mniej lub bardziej otwartego, w którym również organa ścigania i wymiaru sprawiedliwości mają charakter mniej lub bardziej „otwarty”. W podwójnym sensie: mamy na myśli, po pierwsze, brak monopolu na wykrywanie zbrodni, swoistą wolną konkurencję w tej dziedzinie, możliwą dzięki istnieniu takich profesji jak detektyw prywatny i takich

zjawisk jak niezależność prokuratury od policji; po drugie, chodzi także o to, że w sferze ścigania i wymiaru sprawiedliwości nie ma instytucji ani osoby, która byłaby chroniona przed krytyką ze strony opinii publicznej. Już więc w klasycznej powieści detektywistycznej, z całą jej moralną jednoznacznością i obowiązkowym triumfem sprawiedliwości na ostatnich stronicach, możliwa jest i nawet częsta k o m p r o m i t a c j a p o l i c j i, jej nieudolności, bezdusznej rutyny itp. Tym bardziej dotyczy to powieści kryminalno-sensacyjnej, która w imię społecznego realizmu ukazuje policję jako element skorumpowanego świata oficjalnych instytucji.

W powieści milicyjnej oba te rodzaje „otwarcia" – otwarcie na konkurencję i otwarcie na krytykę – są *ex definitione* niemożliwe. Po pierwsze bowiem, milicja ma monopol na ściganie i wykrywanie przypadków naruszeń prawa: tzw. współpraca ze strony społeczeństwa jest oczywiście, jak wszędzie, pożądana, nie ma jednak mowy o tym, aby mogła przerodzić się w formy profesjonalne (detektyw prywatny) czy zbyt daleko posunięte w swej samodzielności działania indywidualne (detektyw-amator). Po drugie, milicja w państwie socjalistycznym jest instytucją, której kwalifikacja ma charakter nie tylko pragmatyczny, ale również ideologiczny: podobnie zatem jak partia, rząd czy wojsko jest skutecznie i konsekwentnie chroniona przed jakąkolwiek publiczną krytyką. Przeniesione na teren powieści milicyjnej, obydwie te zasady przybierają postać prostego prawidła: organa ścigania n i e m o g ą n i e m i e ć r a c j i w jakimkolwiek względzie i w jakikolwiek sposób; w starciu ze światem przestępczym muszą być stroną nie tylko zwycięską (to by jeszcze nie różniło powieści milicyjnej od typowej powieści detektywistycznej), ale także w każdej okoliczności ocenianą pozytywnie. Cała retoryka powieści milicyjnej polega, inaczej mówiąc, na takim sterowaniu wirtualnym odbiorcą, aby znakiem dodatnim obdarzał on zawsze „stronę ścigającą", a negatywnym stronę ściganą.

Zanim rozpoczniemy bardziej szczegółowy przegląd środków perswazyjnych, jakie są tu w użyciu, należałoby sprawdzić, czy istotnie powieść kryminalna dziejąca się we współczesnej, krajowej scenerii w miejsce „strony ścigającej" podstawia bezwyjątkowo milicję. Otóż znamienne jest, że wszystkie wyjątki potwierdzają tu regułę. Pomijając już nawet, jako oczywiste, przypadki, kiedy głównym bohaterem jest prokurator (na przykład *GoB*[32]) – jasne jest bowiem, że musi on w polskich warunkach zgodnie współpracować z milicją[33] – warto rzucić okiem na powieści, w których mamy do czynienia z typem, nazwijmy go tak, „detektywa przypadkowego". Powieści takich jest nawet dość sporo. Wprowadzenie „detektywa przypadkowego" to, ma się rozumieć, próba uatrakcyjnienia i odświeżenia schematu, w myśl którego działaniami śledczymi mogą się zajmować wyłącznie osoby oficjalnie do tego powołane. Przyczyny uciekania się do tego rodzaju prób są znane i analizowane wielokrotnie przez krytykę. Wchodzi tu w grę przede wszystkim uniwersalna i tradycyjna niechęć społeczeństwa do zawodowych „łapaczy"; wchodzi w grę również możliwość uatrakcyjnienia fabuły przez wprowadzenie bohatera, który swoje detektywistyczne czynności wykonuje na sposób amatorski, bardziej urozmaicony i bardziej zależny od przypadkowych okoliczności, nie zawsze zgodny z prawem; atutem takiego rozwiązania jest wreszcie wcale nie najmniej ważna szansa wzbogacenia powieści wątkiem romansowym, który do bohatera – oficjalnego pracownika dochodzeniowego nie zawsze dawałby się w naturalny sposób doczepić. Toteż właśnie w powieści milicyjnej „detektyw przypadkowy" jest wcale częstym gościem. Reprezentuje rozmaite profesje (kioskarka w *GoA*, student czy studentka w *EZ* i *LC*, pracownica biura projektów w *ChW*, *ChK* i *ChC*, poeta w *VN*, uczennica w *SeP*, dziennikarz w *GaJ*, listonosz w *GoS*, krytyk teatralny w *MaI*), rozmaity wiek i płeć (starsza pani *GoA*, młodzieniec *VN* i *GoS*, para narzeczonych *LC*, młoda dziewczyna *EZ* i *SeP*, atrakcyjna kobieta po trzydziestce *ChW* itp.), rozmaity stosunek do sprawy i rozmaite motywy podjęcia „prywatnego" śledztwa (przyjaciel ofiary *ChK* i *VN*, osobnik, który pierwszy odkrył zbrodnię

LC, osobnik niesłusznie podejrzewany *MaI*, nieświadomy inspirator zbrodni *ChW* itd.). Z a w s z e jednak regułą jest, że prędzej czy później „przypadkowy" detektyw z własnej woli podejmuje współpracę z MO. Jeśli nawet przekonany jest z początku, że milicja postępuje nieudolnie lub kieruje podejrzenia w niewłaściwym kierunku (*LC*, *MaI*), na ogół już we wstępnej fazie śledztwa okoliczności wpajają w niego przekonanie, że nie sposób dociec prawdy bez pomocy zorganizowanego aparatu dochodzeniowego:

> Czy dwoje ludzi może wziąć pod obserwację dwadzieścia dwie osoby? Absurd! Tylko milicja jest w stanie rozwikłać tę zagadkę. (*LC* 43)

Decydują więc już choćby względy praktyczne; ale nawet w sytuacjach, kiedy „przypadkowemu" detektywowi udaje się przez dłuższy czas prowadzić śledztwo na własną rękę, dowiaduje się on w końcu nieuchronnie, że milicja wiedziała o wszystkim (*MaI* 90) i czuwała z dala nad jego poczynaniami, z sobie tylko wiadomych względów odkładając interwencję na później. Jeśli wreszcie nawet detektyw „przypadkowy" osiąga ostateczne rozwiązanie przy pomocy swoich dedukcyjnych czy intuicyjnych zdolności (*VN*), to do milicji, a nie do niego należy podsumowanie całej sprawy – i to podsumowanie w sposób, który owemu rozwiązaniu może nawet przeczyć. O s t a t n i e s ł o w o m a z a w s z e m i l i c j a. Jest to reguła, która obowiązuje nawet w powieściach pod wieloma innymi względami nietypowych. W utworach na przykład Joanny Chmielewskiej, z pozoru wychylonych raczej w stronę gatunku awanturniczo-sensacyjnego, prezentujących bohaterkę-narratorkę, która w trakcie swoich nieprawdopodobnych przygód zmuszona jest niejednokrotnie wprowadzać w błąd milicję i prokuraturę (uosobioną notabene w postaci jej własnego męża), mimo wszystko również mamy do czynienia z końcowym triumfem milicyjnego aparatu śledczego, a nie samotnej bohaterki. Znając ponad sto powieści milicyjnych – co jest próbką chyba reprezentatywną – możemy sformułować następującą

zasadę: nie ma powieści kryminalnej osadzonej w polskich realiach, w której zakończeniu nie występowałaby triumfująca milicja.

Świat niedomknięty

Całkowita nieobecność klasycznego detektywa-amatora i drugorzędna co najwyżej rola detektywa „przypadkowego" stanowi, jak już powiedzieliśmy, wystarczającą podstawę, aby odmówić powieści milicyjnej przynależności do modelu detektywistycznego. Powód drugi jest chyba jeszcze istotniejszy. Konieczna obecność milicji w polskiej powieści kryminalnej sprawia, że świat przedstawiony w tej ostatniej n i g d y n i e j e s t ś w i a t e m z a m k n i ę t y m. Nawet powieści, które z pozoru dążą ostentacyjnie do klasycznego ideału jedności miejsca, czasu i akcji, nie mogą przestrzegać tej potrójnej zasady całkiem ściśle, gdyż sam fakt, że bohater jest milicjantem, zmusza automatycznie do wyjścia poza zamknięty krąg bezpośrednio przedstawianego świata: milicjant ma przecież swoich zwierzchników, od których otrzymuje wytyczne, sam musi składać im raporty, jego poczynaniom towarzyszą równoległe akcje dziesiątków i setek współpracowników. Działanie milicji nie jest bowiem nigdy działaniem odizolowanej jednostki: jest działaniem całego aparatu, który jednostka ta tylko reprezentuje.

Że faktu tego nie da się obejść czy zatuszować, o tym świadczą zwłaszcza powieści, które pod względem zastosowanej scenerii zdają się z pozoru zbliżać do ideału „przestrzeni zamkniętej". Mamy tu na myśli utwory, w których zbrodnia (jak w *BeN*, *ZeZ* czy *KorB*), a czasem również i śledztwo (*EJ*, *JP*) dokonują się w typowej scenerii pensjonatu, nieraz dodatkowo odciętego od zewnętrznego świata (przez np. burzę, zwalone drzewa itp., jak w *JP* 138). W trakcie rozwoju akcji ta sceneria rodem z Agaty Christie wytwarza osobliwy dysonans w zestawieniu z działaniami śledczymi bohatera-milicjanta, który z a w s z e korzysta z zewnętrznych posiłków, opierając się czy to na informacjach,

czy na bezpośredniej pomocy „centrali”. Nawet w powieściach stosunkowo najbardziej zbliżonych do detektywistycznego wzorca bohater-milicjant nie może obejść się bez pomocy miejscowej komendy (*JP*) czy choćby starszego i bardziej doświadczonego kolegi po fachu (*EJ*).

W pozornie zamkniętym świecie powieściowym otwiera się więc furtka – po stronie detektywa. Ale również i po stronie przestępcy: sceneria pensjonatu, będąca oczywistą aluzją do wzorca detektywistycznego, tylko z pozoru służy ograniczeniu liczby osób podejrzanych. Mordercą bywa bowiem na przykład ktoś z zewnątrz, kto w myśl klasycznych reguł nie powinien był wchodzić w rachubę (*BeN*), albo też śmierć w zamkniętym pokoju okazuje się dziełem przypadku (*PiO*), co w prawidłowej powieści detektywistycznej jest, jak wiadomo, rozwiązaniem wyklętym. Cóż dopiero sytuacje, w których, jak głosi symboliczny tytuł rozdziału jednej z powieści (*BłS*), „Ślad wiedzie na Zachód”. Krańcowy przypadek stanowić może w tym względzie na przykład *BoZ*, utwór, w którym cała kryminalna intryga, choć z początku rozwijająca się w stosunkowo „zamkniętej” scenerii, okazuje się wynikiem machinacji CIA. Jeszcze większa sprzeczność cechuje *KrS*, powieść, jak by wynikało z ostrożnego podtytułu, „sensacyjną”, ale operującą przecież typowo detektywistyczną scenerią odizolowanego pałacu: winną zbrodni okazuje się w zakończeniu ni stąd, ni zowąd grupa niedobitków Wehrwolfu, rezydująca w rozbudowanych podziemiach pod budynkiem. Zauważmy, że jest to przełamanie klasycznego „zamknięcia” co najmniej w trojakim sensie: przede wszystkim przestrzennym (podziemia, o których istnieniu czytelnik nie jest początkowo poinformowany), ale także w sensie nagłego rozszerzenia kręgu osób podejrzanych oraz w sensie wprowadzenia dodatkowych motywów zbrodni (obecność Wehrwolfu zmienia zbrodnię kryminalną w mord polityczny, a powieść z detektywistycznej w szpiegowsko-dywersyjną).

Rozumiemy już teraz po części, dlaczego wprowadzenie motywu szpiegowskiego w ramy powieści pozornie kryminalnej (a nawet pozornie detektywistycznej) jest w polskiej powieści milicyjnej tak częstym zabiegiem[34]. Pomijając na razie inne powody, do których naświetlenia jeszcze powrócimy, wymieńmy przede wszystkim konieczność zachowania równowagi pomiędzy „stroną ścigającą" a „stroną ściganą". Wprowadzenie bohatera-milicjanta wymaga uwzględnienia po stronie „ścigających" obecności całego aparatu śledczego; po stronie „ściganych" musi się więc znaleźć jakiś co najmniej równorzędny aparat czy organizacja, aby nie doszło do zakłócenia równowagi sił i przeciwstawienia grupie – samotnej jednostki. Równowaga jest jednak co najwyżej czysto ilościowa: inne zabiegi retoryczne, o których będzie jeszcze mowa, powodują, że w gruncie rzeczy w powieści milicyjnej jakiekolwiek wyrównanie szans strony „ścigającej" i „ściganej" jest z założenia niemożliwe, zaś motyw szpiegowski, paradoksalnie, tylko tę nierówność pogłębia.

Od klasycznego „zamkniętego pokoju" do dewizy „ślad wiedzie na Zachód": tak przedstawiałby się problem przestrzeni „zamkniętej" w typowej polskiej powieści milicyjnej. Równie znamienne są metamorfozy problemu „zamknięcia" w innej sferze, ściśle zresztą powiązanej z organizacją przestrzeni: w sferze „kręgu podejrzeń", obejmującego mniejszą lub większą, określoną lub nieskończoną liczbę osób. Podobnie jak osadzenie akcji w ustronnym pensjonacie czy leśniczówce jest w powieści milicyjnej celowym znakiem, sygnałem odwołania się do tradycji powieści detektywistycznej, tak też analogiczną funkcję pełni ograniczenie na początku utworu liczby osób działających, stworzenie czegoś w rodzaju „listy" postaci, nieraz w dosłownym znaczeniu (na przykład listy osób umieszczone na wstępie *GoB* czy *ChW*). Sporządzenie spisu osób mających związek ze zbrodnią jest oczywiście – jak w każdej powieści detektywistycznej – jedną z pierwszych czynności prowadzącego śledztwo. W powieści milicyjnej czynność ta opiera się jednak na zgoła innych kryteriach niż

w klasycznej literaturze detektywistycznej. Po pierwsze bowiem, dewiza „wszyscy jesteśmy podejrzani”, wyrażona tytułem jednej z powieści (*ChW*), nie zawsze znajduje tutaj praktyczne zastosowanie. Pewna liczba osób, które w zasadzie mogłyby wchodzić w grę, zostaje od początku wyłączona, i to bynajmniej nie ze względu na swoje niepodważalne alibi czy odmienne od zbrodniarza linie papilarne:

> – Dlatego też poszkodowani sporządzili listy, o których pan prokurator wspomniał. [...] Tylko niektóre nazwiska tam się powtarzały, jak na przykład przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej. Ci dublowani na listach stoją poza wszelkimi podejrzeniami. Są to albo znani działacze, albo wysocy urzędnicy. (*EZ* 152)

W klasycznej powieści detektywistycznej fakt, że ktoś jest znanym działaczem albo wysokim urzędnikiem, bynajmniej nie uwalnia od posądzeń o zbrodnię; wręcz przeciwnie, znamienna jest konsekwencja, z jaką powieść taka czyni winowajcami właśnie osoby nieposzlakowane, powszechnie szanowane i stojące wysoko w hierarchii społecznej. „Poza wszelkimi podejrzeniami” znajdują się w powieści milicyjnej oczywiście również pracownicy aparatu ścigania (na przykład w *ZeW* prokurator, w którego winę nie wierzy ani przez chwilę tak czytelnik, jak i milicja). Jeśli nawet w *PiO* kapitan Gleb, powodowany pozornie niezbitymi poszlakami, rzuca podejrzenie na lekarza – konsultanta milicji, sprawa wyjaśnia się dosłownie następnego dnia: lekarz okazuje się niewinny, a kapitan otrzymuje ostrą reprymendę od zwierzchników.

I to jednak nie wszystko. Z kręgu podejrzanych można praktycznie zostać wyłączonym nawet z tak błahych z punktu widzenia kryminalistyki powodów, jak pochodzenie społeczne czy pewne fragmenty życiorysu. W tym wypadku czynności wyłączenia dokonuje co prawda nie powieściowy detektyw, ale odbiorca: jeśli w *ZbB* główny podejrzany okazuje się w pewnym momencie człowiekiem o wielkich zasługach z okresu konspiracji i odznaczonym wysokimi orderami, to inspektor milicji nie może tego wprawdzie traktować jako formalnego

alibi, czytelnik wie jednak – m a w i e d z i e ć – że człowiek o tak nieposzlakowanej biografii nie okaże się winnym morderstwa. Na analogicznej zasadzie manipuluje decyzjami wirtualnego odbiorcy inna powieść (*EB*): z wąskiej i tak grupy osób podejrzanych o morderstwo na kierowniczce komisu odbiorca wyłącza automatycznie spawacza (bo robotnik), dyrektora (bo walczył w powstaniu warszawskim), sprzedawcę (bo jest osobnikiem tchórzliwym, więc niezdolnym do morderstwa) itd. Co najdziwniejsze zaś, bohaterowie ci w zakończeniu istotnie okazują się niewinni! Jest to, powtórzmy, całkowite odwrócenie zasad powieści detektywistycznej, która sprawców szuka właśnie wśród ludzi o kryształowej przeszłości i opinii bądź też niesprawiających wrażenia zdolnych do zbrodni.

O ile wszakże odpowiednie sterowanie decyzjami odbiorcy powoduje wykluczenie całego szeregu osób stojących „poza wszelkim podejrzeniem", o tyle, z drugiej strony, krąg podejrzanych może zostać w każdej chwili wydatnie poszerzony. Powieść milicyjna nie przestrzega bowiem tej klasycznej reguły *detective story*, która mówi, iż sprawca powinien od początku znajdować się w zasięgu obserwacji odbiorcy. Tutaj wszystko jest możliwe: na ostatnich stronicach powieści może się na przykład okazać, że sprawcą nie jest nikt z zamkniętego kręgu osób podejrzanych, ale zabójca przypadkowy, który „chciał innego" (*ŚT*); z pomocą przychodzą i w tej dziedzinie motywacje szpiegowskie, nie mówiąc już o tajnych superbroniach będących wytworem fantazji autorów (*KłŚ*). Podobnie jak łatwo było o uzyskanie *quasi*-alibi wyłącznie na podstawie wysokiego stanowiska lub kombatanckiej przeszłości, tak też łatwo i o wzbudzenie podejrzeń faktami, które z punktu widzenia kryminalistyki nie stanowią jeszcze poszlak:

> Dwa pierwsze nazwiska, których właścicieli poczta nie odnalazła, brzmiały z niemiecka. To mogło dać do myślenia. (*GoA* 67)

> Wsypa nastąpiła właściwie przypadkowo. Miejscowy posterunek MO [...] zwrócił uwagę, że niektórzy robotnicy z fabryki i niektórzy kolejarze raptownie

„podnieśli swą stopę życiową”. Jak to zwykle bywa – radio, telewizor, gdzie indziej nowa „Jawa” i popijawy z koleżkami w miejscowej gospodzie. (*ECze* 23)

Powieść jako reklama milicji

Pozostajemy wciąż jeszcze przy naszym wstępnym pytaniu: czy powieść milicyjna da się – choćby nawet z pewnymi zastrzeżeniami – zaszeregować do któregoś z modeli znanych z tradycji literatury kryminalnej? Powieścią detektywistyczną nie jest z całą pewnością, jak tego chyba dowiodły dotychczasowe nasze rozważania. Ale a nuż jest to świadome odstępstwo, podobnie jak świadomą polemiką z modelem powieści detektywistycznej były dzieła amerykańskiej „czarnej serii”? A nuż powieści milicyjne reprezentują raczej model kryminalno-sensacyjny? I znów odpowiedź może być tylko przecząca. Powieści milicyjne nie mogą być traktowane jako polemika z modelem detektywistycznym, ponieważ zbyt wiele cech tego modelu reprodukują w nienaruszonej postaci; a są to cechy na tyle podstawowe, że nie dają się pogodzić ze strukturalnymi właściwościami modelu kryminalno-sensacyjnego. Pomijając już fakt, że powieść milicyjna najczęściej reprezentuje (a raczej: nieudolnie usiłuje reprezentować) konwencję powieści-zagadki, zwróćmy uwagę przede wszystkim na to, że przeniesiona do niej została nienaruszalna hierarchia etyczna *detective story*. Nie ma tu mowy o jakiejkolwiek dwuznaczności w rozumieniu pojęć „występek” i „sprawiedliwość”, nie ma mowy o jakimkolwiek kwestionowaniu nieuchronnego triumfu prawa. Powiedzieliśmy już, że wśród znanych nam polskich powieści milicyjnych nie ma ani jednej, która kończyłaby się niepowodzeniem śledztwa. Owszem, trafiają się zakończenia, w których dominuje motyw osobistej przegranej bohatera-milicjanta (bohater *ŚT* „prosi o przeniesienie”, ponieważ nie może pogodzić się z myślą, że niesłusznie podejrzewał kilka osób, podczas gdy zabójstwo popełniono przez przypadek), czy nawet jego śmierci

z ręki przestępcy (tak ginie bohater *MoC*): są to jednak tylko wyjątki potwierdzające regułę. W obu wypadkach nie ma bowiem mowy o przegranej ś l e d z t w a: zbrodniarz zostaje przecież zdemaskowany i ujęty. Osobista przegrana bohatera (raczej jako człowieka niż funkcjonariusza) w pierwszym z cytowanych przypadków jest od strony psychologicznej mocno naciągana, w drugim zaś stanowi (omówimy jeszcze tę sprawę bardziej szczegółowo) swoistą ekspiację za rzekomo niedające się uniknąć przekraczanie przepisów prawa w trakcie śledztwa.

Detektyw w powieści milicyjnej nie może przegrać, gdyż jest reprezentantem wartości, których przegrana równałaby się ruinie całego aksjologicznego rusztowania wspierającego świat powieściowy. Wartości reprezentowane przez detektywa muszą tu być w każdej okoliczności opatrzone znakiem dodatnim, wartości reprezentowane przez złoczyńcę – znakiem ujemnym[35]. Sprawiedliwość (jakkolwiek rozumiana) musi zwyciężyć, zaś występek przegrać. Oto najważniejsze odstępstwo od modelu reprezentowanego przez Chandlera czy Hammetta, od literatury, w której skrupulatny realizm nie pozwalał na kierowanie się tego rodzaju schematami. Ale bo też realizm – nie realizm szczegółów, ale realizm w odzwierciedlaniu form społecznego życia – jest ostatnim z przykazań, jakim byłaby posłuszna polska powieść milicyjna. Podkreślaliśmy już, że celem jej jest przede wszystkim perswazja: powieść milicyjna rzadko kiedy chce być czymś więcej niż reklamą milicji i – pośrednio – systemu społecznego, którego wytworem i sługą jest milicja. Dlatego też cały zasób środków perswazyjnych, jakimi dysponuje powieść, zostaje w tym wypadku wykorzystany do dwóch prostych celów. Po pierwsze, odbiorca musi jednoznacznie aprobować postać milicjanta, a potępiać postać złoczyńcy; po drugie, odbiorca musi być bezustannie przekonany, że działanie organów ścigania zakończy się triumfem.

Męska twarz funkcjonariusza

Parę kolejnych podrozdziałów poświęcimy teraz analizie tych środków perswazyjnych, które służą pierwszemu z wymienionych celów, tj. które skłaniają odbiorcę do odpowiedniego wartościowania pary antagonistycznych bohaterów: detektywa i przestępcy.

Sposoby charakteryzowania głównego bohatera pozytywnego w powieści milicyjnej cechują się uporczywą i nieuniknioną sprzecznością wewnętrzną, która zresztą – jak to już zauważano niejednokrotnie – przypomina znane trudności z bohaterem pozytywnym socrealistycznej powieści produkcyjnej. Z jednej strony bowiem detektyw, jak wynika ze zrekonstruowanej przez nas przed chwilą zasady, musi być postacią absolutnie nieposzlakowaną pod każdym względem, samą – żeby tak rzec – esencją Sprawiedliwości. Z drugiej strony jednak, będąc bohaterem literackim, musi stanowić również jakąś egzystencję, konstrukcję częściowo przynajmniej „dookreśloną" pod względem „wyglądowym" i psychologicznym; nie może być – jak to się popularnie określa – bohaterem papierowym.

Próby zaradzenia tej sprzeczności mają w istocie wcale nie tak różnorodny charakter, jak można by się spodziewać. Sprowadzają się bowiem do dwu zasadniczych rozwiązań: odbiorca zostaje zmuszony do aprobowania postaci bohatera-milicjanta albo przez zastosowanie mechanizmów skłaniających do projekcji, albo przez użycie środków skłaniających do identyfikacji.

Interesujące jest, że te dwa rozwiązania – które w sztuce nieobciążonej perswazyjnymi zadaniami zazwyczaj spojone są ze sobą w takich czy innych proporcjach i stanowią dwie nierozłączne strony tej samej konstrukcji bohatera – w powieści milicyjnej jak gdyby rozchodzą się ze sobą. Inaczej mówiąc, można wyraźnie oddzielić dwa typy bohaterów, których „pozytywność" polega na zdecydowanej przewadze jednego lub drugiego mechanizmu odbioru (przewadze, gdyż o całkowitej wyłączności nie można oczywiście mówić). Podział ten

zaznacza się już w momencie przedstawiania odbiorcy zewnętrznej charakterystyki bohatera. Oto kilka cytatów, wziętych z powieści różnych autorów, a przecież zastanawiająco podobnych:

> Hanka zauważyła, że [porucznik] jest wzrostu więcej niż średniego. Ciemne włosy rozdzielał przedziałkiem z lewej strony à la Kennedy. [...] miał jasnoniebieskie oczy, cienki, prosty nos. Usta nieco zagryzał, o czym najlepiej świadczyły dwie bruzdy w kącikach warg. Mimo listopada, twarz zachowała jeszcze letnią opaleniznę. Był szczupły i robił wrażenie silnego, wysportowanego mężczyzny. (*EZ* 23)

> Kapitan Wojnar przerwał na chwilę opowiadanie. [...] Kania nie spuszczał oczu z energicznej, męskiej twarzy przyjaciela o mocno zarysowanych brwiach, prostym nosie, lekko wysuniętym do przodu podbródku, twarzy, w której zaskakiwał miękki, łagodny uśmiech. (*GłT* 7–8)

> [Porucznik] był ubrany w dobrze skrojony garnitur. [...] miał oliwkową cerę, czarne jak smoła włosy i duże, również czarne oczy. W tej ciemnej twarzy równe białe zęby błyskały w uśmiechu, jak ostrze obnażonego sztyletu. (*KorB* 81)

Każda z tych charakterystyk jest kompilacją takich cech jak uroda (ale uroda „męska”, nie lalkowata), energia i zdecydowanie, prostota i szczerość, siła połączona z inteligencją i przenikliwością. Jeśli powieść operuje większą liczbą równorzędnych „bohaterów pozytywnych”, ten zespół cech może zostać rozbity i odpowiednio pomiędzy nich rozdzielony. Tak na przykład w *ZeZ* kapitan Świerczak reprezentuje przede wszystkim siłę i zdecydowanie („Był średniego wzrostu, barczysty, mocno zbudowany. Miał dosyć wydatny, prosty nos, mocno zarysowaną dolną szczękę, i szare, lekko zmrużone oczy”, s. 78), kapitan Grabicki – inteligencję i przenikliwość („Był niedużego wzrostu, szczupły, ruchliwy. Pociągła, śniada twarz błyskawicznie reagowała na bodźce zewnętrzne. Wąskie, trochę skośne oczy wyrażały agresywne zainteresowanie wszystkim, co się działo dokoła”, s. 117), zaś kapitan Żarnecki – energię i żądzę działania („Był średniego wzrostu, ale

muskularny. Ruchy miał szybkie, precyzyjne. Ciemne oczy błyszczały żywotnością, a gęste, ostrzyżone na krótkiego jeża włosy potęgowały buńczuczny wyraz smagłej, pociągłej twarzy. Lubił akcję i każdą przeciągającą się rozmowę uważał za stratę czasu", s. 162). Można by powiedzieć – trójka braci syjamskich, o trzech głowach, ale jednym, na wskroś pozytywnym sercu.

Charakterystyki tego rodzaju konstruują w każdym razie na użytek odbiorcy pewien niedościgniony wzór – wzór męskiej urody, siły, zdecydowania, brawury. Mechanizm projekcji wyraźnie tu przeważa. Powiedzielibyśmy, że – *toutes proportions gardées* – dla tego typu pozytywnego bohatera symbolicznym wzorcem jest James Bond, podczas gdy dla typu przeciwstawnego, w którym dominuje mechanizm identyfikacji – raczej komisarz Maigret[36]. Bohaterowie tego ostatniego typu są bowiem skonstruowani tak, aby odbiorca traktował ich nie jako wzór dla siebie, ale jako ludzi sobie podobnych[37]. Zamiast urody podkreśla się tu jej defekty, zamiast energii – zmęczenie, zamiast żądzy czynu – domatorstwo i podtatusiałość, zamiast siły – słabą kompleksję i fizyczne dolegliwości. Opis zmienia swój charakter, staje się z lekka groteskowy:

> Sam wygląd [kapitana Chmury] jak gdyby przeznaczał go do składania urzędowych kondolencji. Długi nos ze smętnie opuszczonym ku dołowi koniuszkiem stanowił najwydatniejszy rys twarzy, przerzedzona, wypłowiała blond fryzura przypominała nastroszone piórka, małe, szare oczy pod brwiami wyrażającymi kształtem swoim nieustanne zdziwienie miały w sobie też coś ptasiego, nieporadnego w świecie skomplikowanych ludzkich problemów. (*GoB* 44)

> Drobny, kruchej budowy kapitan o twarzy smutnej, mądrej małpki, z głęboko osadzonymi oczami pod wydatnymi łukami kości oczodołowych. Jego oczy żyły własnym życiem, niezależnym od życia mięśni twarzy, ust, rąk. Były ruchliwe, nazbyt przenikliwe. Wydawało się, że udzielają blasku i pulsowania lekko odstającym od głowy w górnej swojej części muszlom uszu. Różowiejącym, gdy coś frapowało kapitana, gdy intensywnie myślał. (*NA* 53)

Najbardziej konsekwentną – co nie znaczy, że udaną literacko – kreacją tego rodzaju jest w polskiej powieści milicyjnej niewątpliwie inspektor Olszak (bohater *ZbB*), skonstruowany zresztą świadomie na wzór Maigreta (zob. aluzję na s. 143 powieści). Olszak to pod każdym względem „bohater – jeden z wielu", antyteza „bohatera – wzoru": podtatusiały, narzekający na serce i reumatyzm, ubrany w „workowaty garnitur" (s. 100), użalający się bezustannie na trudności finansowe (s. 44–45, 51, 98–99, 128 i in.), tracący czas na stanie w kolejkach po mięso (!), zmywanie naczyń i poszukiwania hydraulika, obarczony kłopotami rodzinnymi... Podkreślanie zwłaszcza tych niedogodności materialno-życiowych (podobnie niezamożni są oficerowie milicji w *KłTa*: „Ceny w restauracji były grubo powyżej ich kieszeni, postanowili jednak zjeść coś obfitszego, czekała ich ciężka robota, może długo w noc") bywa na tyle natrętne, nieumotywowane fabularnie, sprzeczne wreszcie z powszechną w społeczeństwie znajomością przywilejów materialnych, jakimi cieszą się funkcjonariusze MO, że wyraźnie obnaża swój charakter środka perswazyjnego, dążącego *per fas et nefas* do ideału identyfikacji odbiorcy z pozytywnym bohaterem.

Nawet jednak gdy mechanizm identyfikacji dominuje, pewne środki perswazyjne służą również – choć w słabszym stopniu – projekcji; detektyw-„szary człowiek" musi także posiadać cechy, które pod tym czy innym względem czyniłyby go bohaterem-„wzorem". Charakterystyczne, że rozwiązanie jest w takiej sytuacji zawsze jedno i to samo: cechą wyróżniającą staje się dla bohatera niebywała intuicja i psychologiczna przenikliwość, pozwalająca mu wniknąć w psychikę przestępcy. Słowo „intuicja" jest w rozmaitych powieściach milicyjnych wręcz hasłem wywoławczym dla określonego typu bohatera. Jego czynności ukazywane są nie tyle w kategoriach logicznego „rozumowania", ile intuicyjnego „rozumienia":

> [...] był tylko oficerem śledczym, ale starał się rozumieć reguły pedagogicznej gry toczącej się między pokoleniami. (*KoźŚ* 6)

> Był śledczym z wyboru, interesowały go rebusy życia, zajmował się na własny użytek psychologią. (*NA* 7)

> Często bywało z nim tak, że postępował „na niucha” i nie zawsze umiał to uzasadnić. [...] Major Kercz powie oczywiście: „znowu ta intuicja, kapitanie Olszak”. (*ZbB* 12)

Przypisywanie bohaterom takich właśnie metod działania nie jest przypadkowe. Detektyw-„wzór” ma być akceptowany przez odbiorcę z uwagi na swoją niemalże nadludzką doskonałość; detektyw-„szary człowiek” ma być akceptowany, przeciwnie, ze względu na swoje „ludzkie” cechy. Odpowiednio też jego postępowanie musi być „ludzkie”, dalekie od odczłowieczonej automatyczności i rutyny współczesnych metod śledczych, stanowiące w dodatku przeciwwagę dla rozbudowanej machiny aparatu dochodzeniowego: detektyw – intuicjonista i psycholog staje się równorzędnym przeciwnikiem przestępcy, jego walka z nim nabiera cech dżentelmeńskiego pojedynku.

Modelowe ujęcie dwu przeciwstawnych typów bohatera-detektywa, jakim się do tej chwili posługiwaliśmy, mogłoby stwarzać wrażenie, że powieść milicyjna operuje wyłącznie tymi dwiema biegunowo przeciwnymi konstrukcjami. Otóż tak, rzecz jasna, nie jest. Zwłaszcza w wypadkach, gdy powieść zamiast pojedynczego bohatera-milicjanta wprowadza kilka tego rodzaju postaci, zróżnicowanych hierarchicznie według rangi czy wieku, konieczne staje się dalej posunięte „przemieszanie” mechanizmów identyfikacji i projekcji. Najczęściej spotykany schemat wygląda tu następująco: bohaterem niejako centralnym jest kapitan lub major, na ogół w średnim wieku, posługujący się swoją niezawodną „intuicją”, doświadczony, ale wolny od grzechu rutyny. Bohaterem towarzyszącym bywa z kolei młody porucznik lub podporucznik, dysponujący samymi zaletami, z urodą i wyższym wykształceniem włącznie, ale niedoświadczony, skłonny do pochopnych posunięć i popędliwy. Stereotypowym motywem jest na przykład niechęć, jaką młody oficer żywi do zbyt opieszałych, jego

zdaniem, posunięć zwierzchnika; oczywiście zakończenie wykazuje, że to zwierzchnik miał rację (por. np. *DM*, *EB*, *GaJ*, *GoD*, *ZeC*). „Odgórnym” uzupełnieniem tej pary bohaterów jest zwykle pułkownik – reprezentujący, oczywista, również same zalety, ale skłonny do ponagleń i w mniejszym stopniu zainteresowany psychologicznymi niuansami prowadzonej przez podwładnego sprawy; uzupełnienie „oddolne” natomiast stanowi sierżant lub wywiadowca: dysponujący kapitałem rzetelności, doświadczenia życiowego i wprawy w czynnościach śledczych, uboższy zaś od zwierzchników o wykształcenie, ogładę towarzyską itp.

Zewnętrzna charakterystyka bohatera-milicjanta i funkcja, jaką spełnia on w toku akcji, to jednak nie wszystkie tereny, na jakich może się przejawić interesująca nas w tej chwili funkcja perswazyjna tekstu, polegająca na opatrywaniu znakiem dodatnim „strony ścigającej”. Bywa, że już samo nazwisko bohatera to celowo zastosowany znak[38]. Regułą jest również obdarzanie bohatera (jeśli jest w średnim wieku) nieposzlakowaną przeszłością w postaci na przykład udziału w powstaniu warszawskim (*KłP* 54) lub partyzantce (*PiO* 29), czy też w tzw. organizowaniu początków władzy ludowej (*ZbB* 39). Jeśli bohater jest młodszy wiekiem, reprezentuje często model *self-made-mana*: miał obowiązkowo trudne powojenne dzieciństwo (*BłS* 82) lub wręcz pochodzi z dołów społecznych (*SeO* 174). Jednocześnie wszakże drugą niezachwianą regułą pozostaje obowiązkowe wyższe wykształcenie, znajomość języków obcych, którą oficer zaskakuje nawet cudzoziemców (*ES* 217, *GłT* 117; bohater Kłodzińskiej, major Szczęsny, ujawnia się nawet w *KłTr* jako znawca języka portugalskiego), „permanentna i nieskazitelna elegancja” (*GaJ* 32), doskonałe maniery i wysoka kultura osobista. Znamienne, że główny bohater jest z a w s z e oficerem; jeśli nawet, jak w *BłS*, tylko starszym sierżantem, to w trakcie śledztwa zostaje awansowany. Reprezentuje zresztą wiedzę nie tylko ściśle fachową; upodobania artystyczne, oczytanie i tym podobne walory bohatera-milicjanta objawiają się odbiorcy przy każdej okazji:

Położyłem teczkę z dokumentami przed sobą.

– To wszystko liczy sobie blisko tysiąc stronic, panie pułkowniku.

– Prawie jak „Anna Karenina” – wtrącił.

– Gorzej napisane, panie pułkowniku. (*PaS* 35)

Szedłem za nią [...] do biblioteki klasztornej. Była to zapewne jedyna sala utrzymana w oryginalnym średniowiecznym stylu [...]. Siatkowane sklepienie wspierało się na charakterystycznych dla późnego średniowiecza przypłaszczonych łukach Tudorów; w tym samym stylu były wysoko umieszczone okrągłe okna [...] (*MoC* 110)

Warto jednak zwrócić uwagę, że w większości wypadków kwestia upodobań artystycznych bohatera wyraźnie wiąże się z faktem, iż powieść milicyjna kieruje swoje perswazyjne działanie w stronę odbiorcy masowego i przeciętnego. O ile bowiem w akcentowaniu zażyłości bohatera ze średniowieczną architekturą, klasycznym malarstwem (*PiO*), starodrukami (*BoS*) czy sztuką staroegipską (*GłT*) mamy do czynienia z typem bohatera-„wzoru” (dla którego wiedzy i kultury czytelnik ma żywić podziw), o tyle jeszcze częściej realizuje się w powieści koncepcja bohatera-„szarego człowieka”, którego gusty i opinie nie wykraczają niczym poza krąg przekonań przeciętnego użytkownika kultury. Znaczący jest fakt, że ten mechanizm identyfikacji puszczony zostaje w ruch przede wszystkim wtedy, gdy bohater-milicjant wypowiada się na temat „udziwnionej” sztuki czy literatury współczesnej. Kapitan Gleb z powieści Piwowarczyka zachwyca się Galerią Drezdeńską (*PiO* 107), ale „nie należy do zwolenników abstrakcji” (180). Gdzie indziej oficer (co prawda należący do gatunku „młodych i popędliwych”) monologuje:

Od kiedy zaczęli smarować te swoje niezrozumiałe dla nikogo kompozycje, czy można mieć do nich pełne zaufanie? Dobry Bóg raczy wiedzieć, co oni tam malują. Przeciw komu. Matejko, to było zupełnie co innego. (*GoD* 260)

Najbardziej wszakże wyrazistym motywem, który służy do opatrzenia bohatera-milicjanta znakiem dodatniej wartości, jest jego stosunek do własnej pracy. Jest to z reguły stosunek głębokiego zaangażowania i pełnego poświęcenia. Bohater po powrocie z urlopu z przykrością stwierdza, że nie wydarzyło się żadne „ciekawsze przestępstwo" (*ZeG* 7); poświęca pracy nawet swój wolny czas, zaniedbując życie rodzinne czy sprawy sercowe (stereotypowy motyw porzucenia przez zaniedbywaną narzeczoną – na przykład w *GłT* 47–48 lub *JP* 15 – albo żoninych utyskiwań: *KłŚ* 153, *ZbB* 44–45); praca ponad siły rujnuje mu zdrowie w stosunkowo młodym wieku (*KąZ*). Jeśli jest zakochany we współpracowniczce, nie zdradza się z tym uczuciem (*GoB* 96). Jeśli w trakcie przesłuchiwania atrakcyjnej kobiety jej „agresywny biust uderza mu do głowy" (tak dosłownie w *ZeC* 41), zachowuje kamienny spokój. Jeśli wreszcie – rzecz zupełnie wyjątkowa – bohater uwodzi jakąś dziewczynę, nawet to czyni poniekąd w związku z prowadzonym śledztwem (*ESt*). Wszelkie inne słabostki, w rodzaju namiętności do wędkarstwa czy filatelistyki (*PiO*) w momencie podjęcia dochodzenia odsuwają się na dalszy plan. Najważniejsza jest praca, ukazywana – znowu znamienne podobieństwo z powieścią produkcyjną – w kategoriach walki czy heroicznego wysiłku[39]. Nawet związane z nią niebezpieczeństwa, o których często się wspomina, czy niechętny stosunek społeczeństwa do przedstawicieli organów ścigania (o czym wspomina się powściągliwiej), nie są w stanie odstraszyć bohatera-milicjanta od nieustannej ofiarnej działalności.

Podejrzany w kasie pancernej

Działalność ta zaś, podobnie jak i sama postać bohatera, również opatrywana jest nigdy niepodawanym w wątpliwość znakiem dodatnim. Kryje się w tym pewien istotny paradoks, który wskazuje, jak bardzo obosieczną bronią może stać się w odpowiednich warunkach każde działanie perswazyjne. Oczywiste jest mianowicie, że postępowanie

detektywa takie, jakie nieraz się zdarza w polskiej powieści milicyjnej, nie zawsze zgodne jest z kodeksem postępowania karnego: dla osiągnięcia ostatecznego efektu, tj. zdemaskowania i ujęcia przestępcy, chwyta się często – w myśl zasady „cel uświęca środki" – środków pozaprawnych lub wręcz sprzecznych z prawem[40]. Ma się rozumieć, nie inaczej rzecz się przedstawia w zachodniej, zwłaszcza amerykańskiej, powieści kryminalno-sensacyjnej – która w imię realizmu ukazuje prywatnego detektywa, prokuratora czy policjanta jako osobnika nie zawsze postępującego w zgodzie z przepisami prawnymi i normami zwykłej moralności. Raz jeszcze jednak zdajmy sobie sprawę z podstawowej różnicy: zachodnia powieść kryminalno-sensacyjna nie operuje przecież jednoznacznym rozkładem racji, nienaruszalnymi schematami ocen etycznych; detektyw niekoniecznie musi tu stanowić *porte-parole* autora i nie zawsze jest przezeń obdarzony jednoznacznie pozytywną sankcją. Przeciwnie, postać detektywa (przede wszystkim policjanta) i ukazanie jego metod działania służy często krytyce aparatu ścigania lub podawaniu w wątpliwość adekwatności przepisów prawa wobec niepisanych norm etycznych. Tymczasem w powieści milicyjnej jest przecież – jak mieliśmy już okazję się przekonać – dokładnie odwrotnie! Detektyw m u s i tu mieć za sobą słuszność, a relacje między prawem a etyką m u s z ą opierać się na prostej tożsamości obu tych pojęć. Toteż w typowej powieści milicyjnej widoczne jest nader często ścieranie się dwu sprzecznych tendencji. Z jednej strony – dążność do uatrakcyjnienia akcji dzięki zerwaniu z przepisowymi, a więc schematycznymi, działaniami śledczymi dyktuje konieczność wprowadzenia działań pozaprawnych: rewizji bez nakazu prokuratora, zastraszenia przesłuchiwanych, wykradania dowodów rzeczowych itp. (zwłaszcza że bez tych akcji końcowy triumf organów ścigania byłby niejednokrotnie niemożliwy do osiągnięcia). Z drugiej strony jednak nie można dopuścić, aby postępowanie to zostało przez odbiorcę przyjęte z dezaprobatą: musi on akceptować postępowanie „strony ścigającej" bez najmniejszych zastrzeżeń.

Dlatego też w powieści milicyjnej zdążył się już wykształcić cały arsenał środków perswazyjnych, ułatwiających zaakceptowanie przez odbiorcę pozaprawnych metod działania detektywa. Sposób najprostszy: odbiorca zostaje wcześniej przekonany o winie podejrzanego i w konsekwencji powoływanie się tego ostatniego na prawa obywatelskie może być odebrane tylko z politowaniem:

> – Protestuję stanowczo przeciw prowokacji! – [...] właściciel garsoniery był szczerze oburzony.
>
> – Niech pan siada i niech się pan przed czasem nie unosi – zmitygował go z miejsca porucznik.
>
> – Proszę pokazać mi nakaz rewizji z pieczęcią oraz podpisem prokuratury! – zabrzmiało z kolei zdecydowane żądanie.
>
> Roześmiałem się ubawiony jego tupetem i beznadziejnością sytuacji, w jakiej się znalazł. (*PiK* 86)

Inne wyjście polega na tym, że pozaprawne metody działania bohatera spotykają się z dezaprobatą zwierzchników – nie na tyle silną jednak, aby u d a n a akcja (a czyż bywają inne?) nie spotkała się z rozgrzeszeniem:

> – Niemniej nadal była to poszlaka, a nie dowód winy. Ale i ten znaleźliśmy razem z porucznikiem Lewandowskim.
>
> – Jaki?
>
> – Włamaliśmy się ubiegłej nocy do komórki Karola, tam gdzie trzyma swój motocykl. Obejrzeliśmy go dokładnie. Wszystko się zgadza.
>
> – Dowiaduję się coraz bardziej interesujących rzeczy – komendant załamał ręce – moi ludzie włamywaczami!
>
> Ale w tej uwadze sierżant wyczuł ton rozgrzeszenia, więc kontynuował swoją opowieść. (*ECzł*)

Trafiają się również rozwiązania bardziej złożone. W *MoC* bohater-milicjant dopuszcza się czynów więcej niż wątpliwych od strony etycznej i prawnej: aby skłonić rannego przestępcę do zeznań,

powiadamia go wbrew protestom lekarza i niezgodnie z prawdą, że pozostało mu zaledwie kilka godzin życia; później zaś zamyka przemocą innego przestępcę w kasie pancernej, aby wymusić zeń przyznanie się do winy. Cały szereg przemyślnych zabiegów powoduje jednak, że mimo wszystko zasada „rację ma strona ścigająca" pozostaje w mocy i tutaj: 1) odbiorca dzięki odpowiedniemu ukształtowaniu narracji wie, że podejrzani są istotnie winni; 2) osobnik duszony w kasie pancernej jest winny morderstwa, i to okrutnego (popełnionego przez zamknięcie ofiary w tejże kasie), oraz szpiegostwa, a więc zbrodni wywołujących szczególnie ostre potępienie; 3) detektyw działa na własną rękę, a nawet wbrew wyraźnym zakazom zwierzchników; 4) jego akcja kończy się zdemaskowaniem złoczyńcy, a więc sukcesem śledztwa; 5) odbiorca jest bezustannie upewniany, że bez tego rodzaju radykalnej presji nie można byłoby zbrodniarzowi nic udowodnić; 6) akcja kończy się śmiercią bohatera z ręki złoczyńcy, zatem – jak już napomknęliśmy wyżej – jego swoistą pokutą za samowolną aktywność, a jednocześnie rehabilitacją (przedsięwzięcie bohatera okazuje się nie aktem przemocy, lecz pojedynkiem dwóch równorzędnych przeciwników). Również i w tym wyjątkowo skrajnym i nietypowym przypadku „strona ścigająca" ma za sobą bezwarunkową słuszność.

Przypadek bohatera *MoC* wskazuje zarazem na inne związane z walorami „strony ścigającej" zagadnienie. Jest to reguła, którą można by sformułować następująco: w powieści milicyjnej pojedynczy detektyw może się mylić, natomiast aparat ścigania jako całość funkcjonuje zawsze bezbłędnie. W praktyce znajduje to swój wyraz na przykład w stereotypowym motywie błędu popełnionego w pewnej fazie śledztwa przez nadgorliwego, pochopnego czy łatwowiernego młodego funkcjonariusza – błędu, który natychmiast zostaje skorygowany przez bardziej doświadczonego, starszego wiekiem i rangą kolegę. Wszelkie awarie machiny śledczej są błyskawicznie likwidowane od w e w n ą t r z (całkiem inaczej niż w tradycyjnej powieści detektywistycznej czy kryminalno-sensacyjnej, gdzie regułą było, że to właśnie niezależny detektyw-amator lub detektyw prywatny demaskuje

i naprawia błędy popełnione przez policję). Samo wewnętrzne funkcjonowanie tej machiny przebiega bowiem bez zarzutu: nie ma mowy na przykład o wzajemnych zawiściach czy intrygach w ramach aparatu śledczego; jeśli pomiędzy dwoma funkcjonariuszami istnieje nawet antagonizm (jak na przykład w *MoC* między narratorem a przemądrzałym młodszym kolegą), to raczej natury prywatnej, taki, który w niczym nie wpływa na sprawność śledztwa i zresztą prędzej czy później przeradza się w zgodną zażyłość. Można by powiedzieć, że to cały aparat śledczy, a nie pojedynczy detektyw, jest właściwym bohaterem pozytywnym powieści milicyjnej. Jeśli nawet uwaga odbiorcy skupiona jest na jednostkowych bohaterach, drobne wzmianki przypominają mu co jakiś czas, że śledztwo jest dziełem nie tyle utalentowanych jednostek, ile zorganizowanego zespołu:

> Major starał się nie pominąć nawet najbłahszego z pozoru śladu, który mógłby rokować chociażby nikłe szanse trafienia na trop mordercy. Była to olbrzymia praca, która zajęła kilka tygodni dużemu zespołowi ludzi. (*SeO* 152)

„Nowoczesna, wspaniała policja” (ideał generała MO w *KqZ* 23) to zresztą nie tylko ludzie, ale również wysoko postawiona technika. Odbiorca musi wiedzieć, że w pościgu za przestępcą bierze udział nie tylko doborowy zespół pracowników dochodzeniowych, lecz także wszystko, co nowoczesna technika kryminologiczna stawia im do dyspozycji. Stąd, obok występujących w każdej chyba powieści atrybutów w rodzaju aparatury daktyloskopijnej, laboratoriów, portretów pamięciowych, zmotoryzowanych i zradiofonizowanych patroli, pojawiają się również i takie, mniej lub bardziej szokujące techniczną wymyślnością rekwizyty, jak nadajnik ukryty w obcasie buta (*EŻ* 226), radioaktywny proszek identyfikujący przestępcę (*KłN* 199), pigułki neutralizujące każdy środek nasenny (*KłP* 125), emulsje uniemożliwiające fotografowanie przedmiotów (*KorB* 40) czy wreszcie – dlaczegóż by nie? – aparaty fotograficzne w guzikach (*SeO* 189).

Spocone dłonie i rozbiegane oczy

W tym momencie jednak pojawia się znowu sprzeczność, polegająca na zakłóceniu równowagi sił. Po stronie „ścigających” znajduje się cały aparat śledczy, dysponujący licznymi funkcjonariuszami i nieograniczonymi (przynajmniej w niektórych powieściach) możliwościami technicznymi; po stronie „ściganych” stoi samotny przestępca. Jest to oczywiste zakłócenie proporcji, nierówność szans, która umniejszałaby znaczenie zwycięstwa, a z pojedynku czyniłaby polowanie z nagonką[41]. Toteż środki perswazji zostają uruchomione także i w tym celu, aby odpowiednio wyolbrzymić możliwości „strony ściganej”. Pojawia się na przykład stereotypowy motyw przestępcy działającego wprawdzie w pojedynkę, lecz będącego Wielkim Przeciwnikiem, zbrodniarzem niebywale przemyślnym i zręcznym. Rzecz jasna, w konkretnej realizacji rozwiązanie to okazuje się na ogół pustą retoryką: tak na przykład w *NA* rzekoma wyższość poszukiwanego mordercy nad pospolitymi złoczyńcami polega właściwie tylko na tym, że jest on... studentem; osobnikiem nieco inteligentniejszym od przestępców, z którymi ma do czynienia na co dzień bohater-milicjant, ale niewykazującym bynajmniej jakichś szczególnych uzdolnień w dziedzinie zbrodni. Podobnie w *KłN* poszukiwany zbrodniarz okazuje się Wielkim Przeciwnikiem raczej dzięki retorycznym wynurzeniom narratora:

> W czymś tkwił błąd. Dysponowali [...] ogromnym, wyszkolonym aparatem milicyjnym, mieli laboratoria, urządzenia techniczne, rozległą wiedzę, nowoczesne zagraniczne przyrządy z dziedziny kryminalistyki, chemii, fizyki. Mieli przede wszystkim lata doświadczeń. [...]
>
> I co?
>
> Jeden człowiek urągał temu wszystkiemu. (*KłN* 95)

Nic dziwnego zatem, że autorzy powieści milicyjnych wyręczają się – sporadycznie co prawda – rozwiązaniami ponadnaturalnymi, każąc

przestępcy na przykład być genialnym wynalazcą i użytkownikiem nieznanego dotąd typu broni laserowej (*KłŚ*). Ale częstsze jest rozwiązanie inne. Równanie „aparat ścigania – przestępca” staje się proporcjonalne wtedy, gdy po stronie złoczyńcy staje również zorganizowany i potężny a p a r a t: gang gospodarczy (*ECze*, *GoD*), międzynarodowa szajka przemytników (*SeO*, *ChK*, *ChC*, *KłTa*, *KłTr*), a już najlepiej – organizacja szpiegowska. Taki przeciwnik jest dopiero naprawdę równorzędnym partnerem aparatu ścigania:

> – To wszystko jest skomplikowane. Niech pan nie zapomina, że mamy do czynienia z akcją obcego wywiadu. Z ludźmi o wysokim poziomie kwalifikacji zawodowych, tego nie można lekceważyć. (*EŻ* 51)

– co oczywiście nie jest przeszkodą, aby i ten przeciwnik w zakończeniu powieści przegrał w dziecinnie łatwy sposób:

> [...] major Tomorowski zadowolony ze sprawnie przeprowadzonej akcji, był w doskonałym nastroju.
>
> – [...] To ma być ta sławna „organizacja Gehlena”? Doprawdy, panowie, wstyd mi za was. (*EŻ* 241)

Przeciwnik może bowiem być równorzędnym partnerem, jeśli idzie o liczebność, przebiegłość czy sprawność organizacyjną: ale nie jeśli idzie o stojące za nim racje. Otwiera się tu ogromne pole działania dla środków perswazji, które pełnią funkcję dokładnie odwrotną, niż to było w wypadku charakterystyki „strony ścigającej”: służą opatrzeniu znakiem ujemnym „strony ściganej”.

Oddziaływanie tych środków zaczyna się znowu już na poziomie charakterystyki zewnętrznej. Zachowanie się osobników winnych czy podejrzanych (to w gruncie rzeczy nieistotne) wygląda zawsze tak samo:

> Marcin Pakosz był wystraszony. Niespokojne, rozbiegane oczy i spocone dłonie; co chwila ocierał je o wymięte spodnie, jakby się brzydził swoich rąk. (*MoC* 50)

> Wysoki, barczysty dryblas o zezujących oczach stał oślepiony z boku tapczanu, opuścił ręce i [...] kłapał głośno ze strachu zębami [...] Milczał... To, co się stało, nie mogło się zmieścić w jego tępej, ograniczonej głowie. (*PiO* 258–259)

> [...] usiadł ciężko, nie usiłował już zgrywać lorda. Skapcaniał w jednej chwili, jakby to pytanie wypuściło z niego całe powietrze. [...] Skulił się, w jednej chwili zmalał. Pociągnął muszkę, jakby go dusiła. (*ZbB* 127, 129)

Podobny jest również na ogół ich rodowód społeczny. Poza sporadycznymi przypadkami (niedobitek z przedwojennych wyższych sfer w *MiT*) przestępcy wywodzą się – zwrócił już na to uwagę K.T. Toeplitz[42] – w przeważającej większości ze środowisk, które w PRL podejrzane są niejako z natury rzeczy: a więc z jednej strony z tzw. marginesu społecznego, z drugiej – ze środowiska tzw. inicjatywy prywatnej (przy czym filiacje między obydwoma grupami nie są oczywiście wykluczone). Swoje kontrastowe *pendant* otrzymuje równocześnie kryształowa biografia detektywa: przestępca nader często wplątany bywa w niewyraźne sprawki okupacyjne, które oczywiście z góry przekreślają jakiekolwiek współczucie czytelnika dla jego końcowego losu. Jeśli w *EŻ* lub *BoZ* członkowie siatek szpiegowskich okazują się byłymi członkami SS i Gestapo, można w tym jeszcze widzieć tylko oklepany chwyt, niezmiernie częsty w powieściach o szpiegowskiej tematyce; jeśli natomiast także i pospolity przestępca w czasie wojny był na volksliście (*PiK* 103) lub wręcz współpracował z Gestapo (*SzS* 118), to jest to już element biografii niemający żadnego fabularnego uzasadnienia i służący wyłącznie funkcjom perswazyjnym: doszczętnemu i nieodwołalnemu zohydzeniu „strony ściganej”.

Jasny stał się już chyba w tym momencie problem motywów, które skłaniają twórców powieści milicyjnych, nawet tych o typowo kryminalnej intrydze, do tak częstego i natrętnego wybierania rozwiązań szpiegowskich. O paru takich motywach wspominaliśmy już poprzednio: najistotniejsza wydaje się jednak rola, jaką powiązanie

z organizacją szpiegowską może odegrać w obarczeniu przestępcy bezdyskusyjnym potępieniem. Zbrodnia zdrady kraju jest bowiem czymś, co bezwarunkowo pogrąża przestępcę na samo dno moralnego upadku; o ile nawet morderstwo da się nieraz usprawiedliwić afektem czy innymi okolicznościami łagodzącymi, o tyle tutaj nie ma żadnego usprawiedliwienia, zwłaszcza jeśli działalność szpiega – a w powieściach milicyjnych jest to regułą – wynika nie z pobudek ideowych, ale z chęci zysku. Wraz z innymi zabiegami perswazyjnymi motyw szpiegowski służy ostatecznemu „unegatywnieniu" złoczyńcy i uzasadnia nie tylko stosowane wobec niego metody (morderca z *MoC* musiał być dodatkowo szpiegiem, aby autor mógł pozwolić milicjantowi na duszenie go w pancernej kasie), lecz również fakt, że zbrodniarzowi zostaje tu przeciwstawiony cały aparat ścigania.

„... Ale nie uprzedzajmy wypadków"

Przeanalizowaliśmy, jak dotąd, te środki perswazyjne, które służą pierwszemu z wymienionych przez nas dwu głównych celów powieści milicyjnej: sprawiają, że odbiorca musi zaaprobować postać milicjanta (oraz cały aparat ścigania), a potępić postać przestępcy. Wiemy już jednak, że jest i cel drugi, ściśle zresztą z tamtym powiązany: środki perswazyjne, pojawiające się w linearnym przebiegu narracji, mają także za zadanie już od pierwszych stron przekonać odbiorcę o nieuchronnym końcowym zwycięstwie „strony ścigającej". Jak z tego wynika, ta druga sfera działania środków perswazji opiera się na różnorodnych zastosowaniach zjawiska a n t y c y p a c j i.

Pojawienie się tego słowa wskazuje natychmiast jeszcze jedną z fundamentalnych różnic, dzielących powieść milicyjną od obu modeli klasycznej powieści kryminalnej. Dla niej bowiem zjawisko podobnej antycypacji jest właśnie czymś, czego za wszelką cenę się unika! Jeśli czytelnik powieści detektywistycznej wie, że zbrodniarz w zakończeniu zostanie wykryty i ukarany, to wie to jedynie dzięki swojej wiedzy

zewnętrznej, dzięki znajomości innych utworów reprezentujących tę samą konwencję. Gdyby ich nie znał i nic o gatunku detektywistycznym nie wiedział – nie byłby wcale przekonany o końcowym triumfie sprawiedliwości. Wewnątrz utworu bowiem wszystkie użyte środki zmierzają do tego, aby zachwiać w odbiorcy wiarę w słuszność poczynań detektywa i w jego ostateczne zwycięstwo: poszlaki wskazujące na zbrodniarza nie są wyraźne ani jednoznaczne, mnożą się fałszywe tropy, detektywa spotykają niepowodzenia... Z kolei w powieści kryminalno-sensacyjnej końcowy triumf detektywa w ogóle nie jest regułą, toteż zjawisko antycypacji w jej obrębie okazuje się przydatne co najwyżej po to, aby czytelnika wyprowadzić w pole. Jeśli w ogóle można mówić o obecności antycypacji w tradycyjnej literaturze kryminalnej, to są to a n t y c y p a c j e f a ł s z y w e, „mylne tropy”[43], celowo wprowadzające odbiorcę w błąd, aby utrudnić mu rozwiązanie zagadki.

Zupełnie inaczej w powieści milicyjnej. Owszem, i tu spotyka się (zwłaszcza w wypadku stylizacji na odmianę detektywistyczną) zjawisko „mylnego tropu”; środki perswazyjne służą jednak jak gdyby właśnie temu, aby odbiorca tym tropem nie poszedł! Jeśli bowiem na przykład podejrzenie pada na pracownika milicji (cytowany casus *PiO*) lub prokuratury (*ECze, ZeW*), to jest rzeczą jasną, że nie oni okażą się sprawcami zbrodni: jakoż podejrzenie czym prędzej się rozwiewa, a niewinnie posądzonego spotykają przeprosiny grubo przed zakończeniem powieści. (Jeszcze jeden wyjątek potwierdzający regułę: wprawdzie w *ChC* podejrzewany prokurator istotnie okazuje się winny, ale jeszcze przed rzuceniem na niego posądzenia dowiadujemy się, że kilka lat przedtem zmienił zawód). Przypomnijmy raz jeszcze naszą metaforę „dwu labiryntów”: powieść milicyjna jest istotnie labiryntem bez bocznych odnóg, korytarzem, który może wielokrotnie zmieniać kierunek, ale który nigdy się nie rozgałęzia, nie stawia odbiorcy przed koniecznością wyboru, nie narusza w niczym pewności ostatecznego osiągnięcia celu.

Antycypacje, które temu służą, przybierają rozmaite formy. Mogą to być antycypacje w dosłownym rozumieniu przyjętym w teorii literatury: wzmianki narracyjne uprzedzające rozwój wypadków, bądź nawet zdradzające ostateczne zakończenie:

> Kiedy się z nią żegnał, nie miał pojęcia, że widzi Katarzynę ostatni raz. (*NA* 37)

> On – Andrzej Lechoń, zaplanował i wykonał napad rabunkowy, żeby zdobyć dziewczynę. Resztę – dopisało życie. Nie przewidział, co życie potrafi dopisać człowiekowi, który zrobi jeden krok przeciwko prawu. Zabrakło mu wyobraźni. (*NA* 69)

> Nie przypuszczałem wtedy, że moje nieobliczalne postępowanie zaważy w fatalnym stopniu w chwili, która będzie dla ujęcia ambasadora decydująca. (*PiO* 184; w tekście oryginalnym całe zdanie rozspacjowane)

Dwa pierwsze cytaty zapowiadają bezpośrednio klęskę przestępcy; cytat trzeci jest natomiast dwuznaczny: z pozoru antycypuje niepowodzenie organów ścigania, słysząc jednak o „ujęciu ambasadora", czytelnik ma prawo się domyślać, że po tym przejściowym niepowodzeniu przestępca wpadnie mimo wszystko w ręce milicji.

Pośrednim rodzajem antycypacji jest z kolei szczególny sposób wykorzystywania tzw. *clues*, czyli faktów znaczących, pełniących w klasycznej powieści kryminalnej funkcję poszlak. Jak wiadomo, świat przedstawiony w powieści detektywistycznej jest światem swoiście ascetycznym, sterylnie czystym, ograniczonym jedynie do niezbędnej liczby przedmiotów i faktów, przywiązującym zresztą większą wagę do relacji między przedmiotami niż do nich samych. Otóż jeśli w tym uporządkowanym świecie pojawia się jakiś przedmiot lub fakt z pozoru zbędny czy też pozostający w sprzeczności z innymi, można być pewnym, że prędzej czy później odegra on jakąś rolę, stanie się tropem, który wykorzysta detektyw w trakcie poszukiwania sprawcy zbrodni. Rzecz jednak w tym, że trop ów może się okazać równie dobrze

fałszywy jak prawdziwy; przysłowiowa dubeltówka, która wisi na ścianie w pierwszym akcie, w zakończeniu z pewnością wystrzeli, pytanie tylko, czy nie ślepym nabojem. W powieści milicyjnej natomiast, jak już mówiliśmy, tropy rzeczywiście mylne i autentycznie dezorientujące odbiorcę odgrywają rolę znikomą. Tym istotniejsza jest funkcja rozmaitych faktów znaczących, które zwracają uwagę odbiorcy swoją pozorną „niekoniecznością" w toku narracji, a wskutek tego antycypują rozwiązanie zagadki: jakoż zakończenie, w którym detektyw demaskuje zbrodniarza i wyjaśnia tok swojego rozumowania, istotnie z reguły potwierdza, że fakty te – czyjeś zabłocone buty, nerwowe zachowanie czy pozostawiony niedopałek – czytelnik najzupełniej słusznie interpretował jako poszlaki.

Mówiąc o zjawisku antycypacji, prędzej czy później trzeba wskazać na fakt, dzięki któremu jest ona w ogóle w powieści możliwa. Chodzi oczywiście o fakt w s z e c h w i e d z y n a r r a t o r a, która w powieści milicyjnej stanowi regułę o doprawdy niewielu wyjątkach. Obowiązuje ona w zasadzie niezależnie od tego, jaki rodzaj narracji został zastosowany:

> „*Emerald green* jako zbrodnia została właściwie wyjaśniona [...]". Jakże byłem zadufany w sobie wypowiadając powyższe zdanie, ale nie uprzedzajmy wypadków. (*BłS* 226)

Ta szablonowa antycypacja pojawiła się w powieści operującej narracją pierwszoosobową. Narrator-detektyw posiada jednak pewien dystans czasowy do relacjonowanych zdarzeń: mówi o tym, co już się zdarzyło, i zna wypadki, które nastąpiły później. Zastosowanie narracji pierwszoosobowej – jest to w powieści milicyjnej przypadek stosunkowo rzadszy, ale wcale często spotykany – nie tyle służy wprowadzeniu subiektywnego punktu widzenia, ile umożliwia użycie tzw. rozległego horyzontu narracyjnego[44], pozwalającego na zademonstrowanie wszechwiedzy narratora.

Jeszcze bardziej oczywista i naturalna jest ta wszechwiedza w wypadku narracji trzecioosobowej. Narrator – nieraz w sposób bodaj bardziej jawny niż w klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej – jest tu wszędzie obecny, zna wszystkie fakty, które się wydarzyły, ma wgląd w myśli bohaterów (które rekonstruuje przy pomocy dowolnych środków – mowy niezależnej, zależnej czy pozornie zależnej[45]); osadzając akcję w jakiejś scenerii, dokonuje natychmiast jej szczegółowej, niemal topograficznej prezentacji (por. typowy opis wnętrza pensjonatu *EJ* 27–28); wprowadzając nowego bohatera – opisuje jego wygląd zewnętrzny i właściwości charakteru oraz przedstawia w syntetycznym skrócie jego życiorys. Przykłady są zbyt liczne i zbyt banalne, by je cytować. Warto natomiast wspomnieć, że wszechwiedza narratora jest tym wyraźniejsza, gdy pojawiają się pewne pozorne odstępstwa od reguły. Tak na przykład w niektórych partiach *ECze* mamy do czynienia z narracją bardziej „personalną" – trzecioosobową wprawdzie, ale związaną z indywidualnym punktem widzenia bohatera-detektywa. Od czasu do czasu jednak, gdy jest to autorowi potrzebne, narracja z całą swobodą porzuca to *locum*, aby – dajmy na to – zdać sprawę z rozmowy, której świadkiem bohater być nie mógł, albo zrelacjonować, co sobie pomyślał inny bohater (por. na przykład s. 102–103). Kiedy w innej powieści (*KorB*) pojawia się nietypowe zastosowanie narracji o zdecydowanie „wąskim horyzoncie", mianowicie dziennik prowadzony przez późniejszą ofiarę morderstwa – w momencie uśmiercenia tejże (pozorowanego zresztą, jak się potem okazuje) znów swobodnie włącza się trzecioosobowa narracja wszystkowiedzącego opowiadacza. Regułą ogólną jest, iż zastosowanie narracji o „wąskim horyzoncie" może być tylko sporadyczne lub tymczasowe. Tak na przykład w *DM* fragmenty pierwszoosobowe, wypowiadane przez narratora-bohatera, którego tożsamości (przestępca czy „podstawiony" milicjant?) początkowo nie jesteśmy pewni, przeplatane są fragmentami trzecioosobowymi, które stopniowo wszystko wyjaśniają. Podobnie w *MoC* pierwszoosobowa relacja przerywana jest trzecioosobowymi wtrętami w momentach, gdy trzeba

zdać sprawę z faktów czy rozmów, których bezpośrednim świadkiem nie mógł być snujący wspomnienia narrator-milicjant. W innej powieści (*KqZ*) niebanalny pomysł powieści-*collage*'u, sklejonej z dokumentów śledztwa i z fragmentów dziennika oficera milicji, traci na konsekwencji w zakończeniu, w którym włącza się wszechwiedząca narracja „dziennikarza", zajmującego się spisywaniem i składaniem w całość owych dokumentów.

Jak widać, wszechwiedzący narrator nie daje się z powieści milicyjnej wyrugować. Tylko taki typ narracji jest bowiem w stanie spełniać zadania perswazyjne, wytwarzać między narratorem a wirtualnym odbiorcą relację p o u c z a j ą c e g o i p o u c z a n e g o [46]: poucza wszak ten, kto wie więcej. Podkreślmy znowu, że jest to zdecydowane wykroczenie przeciw regułom gry obowiązującym w powieści detektywistycznej, regułom, w myśl których narrator, detektyw i odbiorca powinni dysponować tą samą sumą wiedzy o powieściowych faktach. Tymczasem – oto jak wygląda ten wzajemny stosunek w powieści milicyjnej (dla uproszczenia bierzemy pod uwagę najczęstszy typ narracji, trzecioosobowy):

> Major [...] poprosił o samochód służbowy. Najpierw pojechał do pewnego komitetu blokowego na Powiślu. Później odwiedził Prokuraturę i przeglądał tam pewną teczkę personalną. (*ECze* 130)

Zarówno narrator, jak i bohater-detektyw dysponują tu pewną sumą wiedzy, którą udostępniają odbiorcy tylko częściowo. Odbiorca wie, gdzie obracał się major, ale nie wie, jaki dokładnie komitet blokowy odwiedził i czyją teczkę przeglądał; a przede wszystkim nie wie, w jakim celu to robił. A więc: wiedza narratora = wiedzy detektywa > wiedzy odbiorcy.

Możliwy jest jednak i układ odmienny:

> Inspektor usiłował dowiedzieć się, czy walory pozostawione przez mordercę w sejfie Brożka [...] rzeczywiście kupiła Brożkowa – jak twierdził ogrodnik – czy też transakcji dokonał Brożek, czego inspektor był prawie pewien. (*SeO* 182)

Odbiorca powieści, z której zaczerpnięto ten cytat, został już dawno poinformowany przez wszechwiedzącego narratora, że transakcji dokonał podejrzany Brożek, wie zatem w danym momencie więcej niż detektyw, który nie znalazł jeszcze dowodów potwierdzających jego podejrzenia. W tej sytuacji więc wiedza narratora = wiedzy odbiorcy > wiedzy detektywa.

Jednym słowem, istnieją takie obszary wiedzy, którymi dysponuje odbiorca, a nie ma do nich dostępu detektyw, i takie, co do których stan rzeczy ma się odwrotnie. Odbiorca wie na przykład – dzięki narracyjnym antycypacjom – że śledztwo skończy się powodzeniem, czego detektyw może nie wiedzieć i nawet nie przewidywać. Natomiast detektyw w pewnych fazach powieściowego śledztwa może dokonywać posunięć, które nie są na razie wyjaśniane czy nawet dokładniej relacjonowane odbiorcy i zdanie z nich sprawy następuje dopiero w zakończeniu. Najszerszą wiedzę posiada niewątpliwie narrator, natomiast wiedzą najbardziej ograniczoną dysponuje w każdej sytuacji (poza zakończeniem) oczywiście przestępca – który, rzecz jasna, nie jest informowany o szczegółach toczącego się śledztwa. Można by to ująć schematycznie w następujący sposób[47]:

Widać wyraźnie, że już ten wzajemny układ obszarów wiedzy stanowi sam w sobie jedną wielką antycypację, przesłankę wskazującą na konieczne i bezwarunkowe zwycięstwo „strony ścigającej”. Zakłócony bowiem zostaje równomierny rozkład sił pomiędzy obydwoma stronami: wiedza detektywa (a także niepokrywająca się z nią całkowicie wiedza odbiorcy) jest zawsze większa od wiedzy ściganego przestępcy. Zawsze – z wyjątkiem tej krótkiej wstępnej fazy akcji, kiedy wszechpotężny aparat ścigania nie zdążył jeszcze wpaść na trop złoczyńcy... Coraz częściej zresztą powieść milicyjna zupełnie otwarcie zrywa z konwencją powieści-zagadki („kto jest winien?”) i zastępuje ją schematem pościgu za znanym już sprawcą lub motywem gromadzenia dowodów przeciw osobnikowi od początku podejrzewanemu. Czy jednak tym samym powieść milicyjna przechodzi na stronę „powieści-problemu”? Nie bardzo: dominacja dydaktyzmu i perswazji uniemożliwia jakiekolwiek autentyczne postawienie jakiegokolwiek autentycznego „problemu” i powieść milicyjna również i w tej sferze pozostaje zawieszona między opozycyjnymi możliwościami, niezdecydowana do końca na żadną z nich.

Skuteczność perswazji

Mówiliśmy do tej pory o zabiegach perswazyjnych, skupiających się bezpośrednio na osiągnięciu pewnych elementarnych celów, jakie stawia przed sobą powieść milicyjna. Dla kompletności obrazu trzeba jednak udzielić nieco miejsca również i analizie zabiegów, żeby tak rzec, „pomocniczych"; zabiegów, które służą nie tyle jakimś samoistnym celom, ile swoistemu umacnianiu s k u t e c z n o ś c i powieściowej perswazji.

W dziedzinie tej zwracają na siebie uwagę przede wszystkim chwyty, służące – jak by to można nazwać – uprawdopodobnianiu fikcji[48]. Jeśli fabuła powieści ma służyć jako dydaktyczne *exemplum*, spełni to zadanie lepiej, gdy czytelnik dowie się, że wszystko zdarzyło się „naprawdę": jest to zasada być może prymitywna, ale w powieści milicyjnej często wprowadzana w życie. Choćby poprzez opatrzenie książki taką dedykacją:

> Talent gawędziarski majora MO Władysława Krupki powołał do życia tę książkę, za co składają mu podziękowanie
>
> Autorzy (*NA* 5)

Prawda, że można by wskazać również niezmiernie często występujące przesłania do czytelnika, których wymowa jest z pozoru dokładnie przeciwstawna:

> Wszystkie opisywane wydarzenia są tylko fikcją. Podobieństwa imion, nazwisk czy nazw miejscowości są całkowicie przypadkowe. Autor jest również przekonany, że nie ma u nas takich komisów ani takich ich pracowników. (*EB* 4)

Jest jednak oczywiste, że w podobnych wypadkach mamy do czynienia z takim samym zabiegiem uprawdopodobniania fikcji, tyle że dokonanym *per negationem*. Jeden z badaczy gatunku trafnie zauważył, że zastrzeżenia w rodzaju zacytowanego są jak gdyby aluzją do poetyki sprawozdań sądowych, gdzie fikcyjne nazwiska czy adresy nie

przeszkadzają przecież reportażowej autentyczności relacjonowanych zdarzeń[49]. Pracownicy komisów – zdaje się sugerować przytoczony tekst Edigeya – mogliby się obrazić nie dlatego, że powieść jest zmyśleniem, ale właśnie dlatego, że jest zbyt podobna do prawdy.

Uprawdopodobnianie fikcji przez osadzanie akcji w scenerii autentycznych miast, ulic, kawiarni itp. jest w powieści milicyjnej zabiegiem na tyle łatwym i często stosowanym – niektórzy z krytyków w tym powierzchownym weryzmie widzą nawet najbardziej specyficzną cechę tego rodzaju literatury[50] – że nie warto poświęcać mu szczególnej uwagi. Wspomnijmy natomiast o charakterystycznych ujęciach narracyjnych, które służą jak gdyby jedynie temu, aby sugerować, że tekst powieści jest „autentykiem", spisanym przez reportera wspomnieniem czy relacją rzeczywistej osoby. Stosowały rozwiązanie tego typu już pierwsze powieści milicyjne, mianowicie utwory A. Piwowarczyka, w których bohater, kapitan Gleb, opowiadał swe przygody dziennikarzowi-autorowi. Nieco finezyjniej traktują podobną konwencję utwory z lat późniejszych, które na tle konserwatywnej w kwestiach pisarskich powieści milicyjnej zasługują na miano eksperymentu: choćby wspomniana już powieść Kąkolewskiego, gdzie utożsamiający się z autorem narrator (także dziennikarz), mający dostęp do akt Komendy Głównej MO, spisuje po prostu fragmenty potrzebnych dokumentów, twierdząc, że jego udział polega tylko na „selekcji materiału i montażu, innym niż w aktach" (*KqZ* 10–11).

Interesującym wreszcie i niezmiernie często stosowanym chwytem jest zabieg, który nazwalibyśmy „polemiczną aluzją autotematyczną". W wielu powieściach milicyjnych znaleźć można takie czy inne aluzje do gatunku powieści kryminalnej, i to aluzje polemiczne, podające w wątpliwość przede wszystkim adekwatność tego rodzaju literatury wobec tzw. życia, a już zwłaszcza wobec „prawdziwego" obrazu pracy współczesnego detektywa. Znamienne, że wyrazicielem tych wątpliwości jest zawsze milicjant, czy to w roli narratora, czy bohatera:

> Popełniłem wiele błędów w mojej pracy. Ale jednego nie popełniłem. Nigdy nie uważałem, że moja praca ma cokolwiek wspólnego z fabułkami kryminalnych romansów. (*JP* 151)

> – Pracowaliście kiedyś w milicji?
>
> – Nie. Ale czytam dużo książek kryminalnych. Tam można czasem znaleźć więcej prawdy o życiu niż w innych książkach.
>
> Uśmiechnąłem się. Prawda o życiu! (*MoC* 29)

> Poznał charakterystyczną okładkę „Srebrnego Klucza” i pomyślał, że dobrze by było, gdyby o sprawie, którą musi rozsupłać, mógł kiedyś przeczytać w książce, choć wie, że nie byłaby to ta sama sprawa, bo zamiast niego – Olszaka – występowałby zapewne elegancki detektyw z fajką, który od początku by miał parę teorii, wybrałby najbardziej prawdopodobną, i olśnił czytelnika niespodziewanym zakończeniem. On nie ma żadnych teorii, ma tylko wątpliwości [...]. (*ZbB* 132)

Funkcja takich polemik jest jasna. Posądzając literaturę kryminalną o nieadekwatność wobec „życia”, powieści milicyjne próbują same usytuować się w ten sposób poza nawiasem owej literatury, właśnie na terenie „życia”. Również w taki – dość niewyrafinowany – sposób ma się w zamierzeniu autorów dokonać „uprawdopodobnienie fikcji”, choć mamy tu raczej do czynienia z jeszcze jednym wcieleniem Kreteńczyka, który twierdzi, że wszyscy Kreteńczycy są kłamcami.

Drugim obok uprawdopodobniania fikcji „pomocniczym” zabiegiem, służącym umacnianiu efektywności perswazji, jest w powieści milicyjnej dążność do stworzenia wspólnego – wspólnego dla narratora, bohaterów i odbiorcy – systemu wartości. Skala realizacji sięga tu od podstawowych założeń ideologicznych do spraw najdrobniejszych. Już samo na przykład wplątanie przestępcy w niewyraźną przeszłość okupacyjną pozwala – jak widzieliśmy – narratorowi, bohaterom i odbiorcy zjednoczyć się we wspólnej odrazie do zdrajcy własnego kraju. Ale może chodzić także o sprawy nie aż tak zasadnicze. Nader częstym rozwiązaniem jest na przykład w powieści milicyjnej

odwoływanie się – pozornie zbędne i na ogół pozbawione fabularnego umotywowania – do powszechnie znanych i cieszących się popularnością zjawisk kultury masowej. Nieprzypadkowo kapitan MO, przebywający służbowo w Egipcie, ni stąd, ni zowąd wspomina tęsknie festiwal piosenki w Sopocie (*GłT* 73); nieprzypadkowo w rozmowie dwóch oficerów o pogodzie pada wzmianka o „naszym nieocenionym Wicherku" (*GoD* 151; chodzi o popularnego wówczas prezentera prognoz pogody w telewizji); nieprzypadkowo innych oficerów doprowadza do łez patriotyczno-kombatancki spektakl *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* (*KłP* 32), a rozmowa dwojga bohaterów odbywa się w trakcie opisanego ze szczegółami popularnego programu rozrywkowego *Podwieczorek przy mikrofonie* (*KłN* 69–73). Wspólny system wartości to również wspólne obiekty niechętnych uczuć i instynktownej agresji: znowu więc nie jest rzeczą przypadku, że na przykład w powieściach Anny Kłodzińskiej złoczyńca wyróżnia się długimi włosami, „zwisającymi prawie na ramiona" (*KłC* 56; natomiast jego pozytywny antagonista jest „wbrew modzie krótko ostrzyżony", 130), albo skłonnościami homoseksualnymi (*KłTa*). Poszukiwanie płaszczyzny porozumienia, „wspólnego języka" wiążącego tym silniej narratora i bohaterów z odbiorcą, wyraża się w innym jeszcze zjawisku: w obfitym użyciu językowych i pojęciowych stereotypów. Nie może dziwić, że kapitan Gleb nazywa Wisłę „królową rzek polskich" (*PiO* 29), że narrator Zeydlera-Zborowskiego bezustannie używa zwrotów w rodzaju „słoneczna Italia", „przybytek X Muzy" czy „silnie rozwinięty organ powonienia" (*ZeA*), że jedna z bohaterek tegoż autora, znalazłszy się w Krakowie, konstatuje: „Ładne miasto [...] Czuje się tu historię Polski" (*ZeZ* 102), a występujący u Edigeya oficer milicji w trakcje konwersacji z Anglikiem stwierdza odkrywczo, iż nasz język „dla cudzoziemca jest niesłychanie trudny" (*EB* 134). O humorze zaś i o dowcipach wypowiadanych w powieści milicyjnej dałoby się napisać odrębne studium... Wszystkie tego rodzaju zabiegi mają w każdym razie jeden wspólny cel: nawiązać porozumienie z „przeciętnym" odbiorcą, przez ustalenie wspólnych wartości i wspólnego języka stworzyć

płaszczyznę, na której będzie mogła efektywnie działać podstawowa perswazyjna funkcja powieści milicyjnej.

Dotknęliśmy już w ten sposób sfery stylu, w której skupia się trzeci rodzaj „pomocniczych" chwytów. Idzie tu o fakt, który w największym skrócie można by ująć następująco: w tekście powieści milicyjnej nasilenie językowej funkcji perswazyjnej powoduje osłabienie do minimum językowej funkcji poetyckiej. Innymi słowy: im większy nacisk na odbiorcę, tym mniej uwagi koncentruje się na językowym uformowaniu tekstu; ideałem byłby tekst od strony językowej maksymalnie przejrzysty. Nie jest to bynajmniej zależność, która obowiązywałaby całą literaturę kryminalną. Przeciwnie, jej rozmaite realizacje przedstawiają nader szeroką gamę indywidualnych możliwości nadorganizacji języka: rozpoznajemy łatwo styl wybitnych pisarzy w rodzaju Hammetta, Chandlera czy Johna le Carrégo, ale swoje niepowtarzalne właściwości ma również język powieści, które wyszły spod pióra autorów w zasadzie komercjalnych (jak na przykład Fleming). Polska powieść milicyjna natomiast sprawia wrażenie, jak gdyby nie zauważała tych możliwości. Krańcowym przypadkiem jest chyba obfita twórczość J. Edigeya: w warstwie językowej idealnie przejrzysta, bezbarwna i nijaka, operująca jak gdyby stylem kancelaryjno-gazetowym (uczucia przestępcy, który popełnił pierwsze w swym życiu morderstwo, zabijając w dodatku przyjaciela, określa się tu takim soczystym zdaniem: „Przestępca doznawał uczucia przykrości", *EW* 207), z łatwością przechodzi do silnego stężenia funkcji impresywnej w takich formach wypowiedzi, jak moralizatorski komentarz, pouczająca sentencja, dydaktyczny wykład itp. Wszechwiedza narratora, o której już pisaliśmy, odgrywa oczywiście dla kształtowania się takiego stylu rolę decydującą. Edigey jest co prawda przykładem skrajnym, styl już na przykład Barbary Gordon zawiera w sobie stosunkowo wyższy stopień literackiej organizacji i mniejszą skłonność do wywierania bezpośredniego nacisku na odbiorcę – niemniej, jako całość, jako pewien modelowy typ, język polskiej powieści milicyjnej zdaje się dążyć w stronę bieguna całkowitej

stylistycznej bezbarwności i przejrzystości. Również zatem na poziomie stylu powieść milicyjna jawi się jako „labirynt bez rozgałęzień”, bez tych form uruchamiania wyobraźni i lekturowej samodzielności odbiorcy, jakimi w dziedzinie prozatorskiego stylu mogą się stać metafora, gra słów, aluzja literacka, ekspresywizm, zaskakujący dowcip i tym podobne środki.

Nierozwiązalna sprzeczność

Czytelnik zauważył już zapewne, że zjawisku powieści milicyjnej poświęciliśmy w tej książce stosunkowo najwięcej miejsca i uwagi. Nie bez powodu. Zjawisko to jest najklarowniejszym przykładem podstawowej sprzeczności, która stanowi niejako znak firmowy kultury masowej w państwach takich jak PRL. Chodzi oczywiście o wielokrotnie w tej książce analizowaną sprzeczność pomiędzy „naturalnymi” zadaniami ludycznymi masowej kultury a narzuconymi jej przez scentralizowaną politykę kulturalną zadaniami perswazyjnymi. Mając jednocześnie bawić czytelnika oraz wpajać mu określone poglądy i zachowania, powieść milicyjna ponosi podwójną klęskę. Po pierwsze bowiem, nie jest w stanie realizować poprawnie reguł, które wykształciły się w tradycyjnym gatunku powieści kryminalnej i które określają w jego obrębie pewne wyraziste pododmiany gatunkowe. Próbując urozmaicić swoje perswazyjne przesłanie, powieść milicyjna sięga bez ładu i składu do każdej z tych pododmian, jak gdyby w nadziei, że zaczerpnięcie z nich pewnych rozwiązań atrakcyjnych dla czytelnika pozwoli stworzyć coś więcej niż tylko natrętną reklamę krajowej milicji. Efekt jest jednak żałosny: powieść milicyjna staje się, od strony literackiej patrząc, niespójną hybrydą, usiłującą skleić w jedną całość kompletnie odmienne modele literatury i systemy wartości.

Tyle od strony literackiej. Po drugie jednak, powieść milicyjna ponosi również klęskę jako tekst perswazyjny, jako przesłanie propagandowe. Jest to rodzaj sprzężenia zwrotnego: nadmierne obarczenie perswazją

powoduje niepowodzenie artystyczne, tekst zaś nieudany artystycznie, niespójny, literacko słaby nie jest w stanie odegrać roli nośnika perswazji, nie jest w stanie przekonać kogokolwiek do propagowanych przez siebie poglądów.

Czy jest jakieś wyjście z tej sprzeczności? Inaczej mówiąc: czy da się stworzyć dobrą powieść milicyjną? Autor tej książki w pewnym sensie odpowiedział już na owe pytania, wskazując w rozdziale pierwszym, że stworzenie „socjalistycznej kultury masowej”, harmonijnie godzącej zadania perswazyjne z funkcjami ludycznymi i zarazem z wysokim poziomem artystycznym, jest praktycznie nie do pomyślenia. Tak pomyślaną dziedzinę kultury cechować będzie zawsze nierozwiązalna sprzeczność. Czy raczej, ostrożniej i z większym mimo wszystko optymizmem rzecz ujmując: sprzeczność, którą da się rozwiązać dopiero wtedy, gdy zmieni swe oblicze system społeczno-polityczny, który tę paradoksalną kulturę powołał do życia.

Poznań, 1971–1979

WYKAZ SKRÓTÓW UŻYTYCH W ROZDZIALE VI

BeN	J.A. Bernard, *Noc Robin Hooda*, Warszawa 1970.
BłS	K. Błahij, *Szmaragdowa zagadka*, Katowice 1960.
BoS	A.K. Bogusławski, *Sprawa, której nie było*, Warszawa 1975.
BoZ	A. Bogusławski, *Zemsta wampira*, Warszawa 1977.
ChC	J. Chmielewska, *Całe zdanie nieboszczyka*, Warszawa 1972.
ChK	J. Chmielewska, *Krokodyl z Kraju Karoliny*, Warszawa 1969.
ChW	J. Chmielewska, *Wszyscy jesteśmy podejrzani*, Warszawa 1966.
DM	M. Dor, *Major opóźnia akcję*, Warszawa 1970.
EB	J. Edigey, *Błękitny szafir*, Warszawa 1971.
ECze	J. Edigey, *Czek dla białego gangu*, Warszawa 1963.
ECzł	J. Edigey, *Człowiek z blizną*, Warszawa 1968.
EJ	J. Edigey, *Jedna noc w „Carltonie”*, Katowice 1971.
ES	J. Edigey, *Strzały na rozstajnych drogach*, Warszawa 1970.
ESt	J. Edigey, *Strzał na dancingu*, Warszawa 1975.
EW	J. Edigey, *Walizka z milionami*, Warszawa 1975.
EZ	J. Edigey, *Zbrodnia w południe*, Warszawa 1975.
EŻ	J. Edigey, *Żółta koperta*, Katowice 1970.
GaJ	H. Gaworski, *Jelenie jedzą klejnoty*, Warszawa 1970.
GłT	J. Głowacki, *Testament królowej Nefertite*, Warszawa 1978.

GoA B. Gordon, *Adresat nieznany*, wyd. II, Katowice 1967.

GoB B. Gordon, *Błękitne szynszyle*, wyd. II, Poznań 1968.

GoD B. Gordon, *Dwaj panowie w „Zodiaku”*, Warszawa 1967.

GoS B. Gordon, *Spotkanie pod zegarem*, Poznań 1965.

JP J. Joachim, *Polowanie na szczupaka*, Katowice 1969.

KąZ K. Kąkolewski, *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię*, Warszawa 1968.

KłC A. Kłodzińska, *Czy pan pamięta, inżynierze?*, Warszawa 1975.

KłN A. Kłodzińska, *Nie bój się nocy...*, Warszawa 1968.

KłP A. Kłodzińska, *Potem przychodzi ktoś inny...*, Warszawa 1970.

KłŚ A. Kłodzińska, *Świetlista igła*, Warszawa 1969.

KłTa A. Kłodzińska, *Taniec szkieletów*, Warszawa 1977.

KłTr A. Kłodzińska, *Trzeci gang*, Warszawa 1978.

KorB K. Korkozowicz, *Będę zamordowana*, Warszawa 1970.

KoźŚ K. Koźniewski, *Śmierć w Trójkącie Błędów*, Warszawa 1971.

KrS T. Kraszewski, *Skradziony gwóźdź*, Poznań 1972.

LC S. Lemar, *Człowiek w samochodzie*, Warszawa 1959.

MaI A. Marianowicz, *Igranie z ogniem*, Warszawa 1964.

MiT U. Milc-Ziembińska, *Tajemnica „Elizabeth Arden”*, Warszawa 1975.

MoC A. Morena, *Czas zatrzymuje się dla umarłych*, Warszawa 1969.

NA B. Nawrocka, R. Doński, *Akcja „Chirurg”*, Warszawa 1968.

PaS	M. Patkowski, *Strzały w schronisku*, Warszawa 1969.
PiK	A. Piwowarczyk, *Królewna?!*, wyd. II, Warszawa 1956.
PiO	A. Piwowarczyk, *Otwarte okno*, Warszawa 1961.
SeO	H. Sekuła, *Orchidee z ulicy Szkarłatnej*, Warszawa 1971.
SeP	H. Sekuła, *Piąta barwa asa*, Warszawa 1975.
SzS	R. Szczerba, *Szakale*, Warszawa 1959.
ŚT	D. Ścibor-Rylska, *Twarze*, Warszawa 1960.
VN	H. Vogler, *Nieobecni są winni*, wyd. II, Kraków 1972.
ZbB	A. Zbych, *Bardzo dużo pajacyków*, Warszawa 1968.
ZeA	Z. Zeydler-Zborowski, *Alicja nr 3*, Warszawa 1975.
ZeC	Z. Zeydler-Zborowski, *Czerwona nitka*, Warszawa 1972.
ZeG	Z. Zeydler-Zborowski, *Gość z Londynu*, Warszawa 1968.
ZeW	Z. Zeydler-Zborowski, *W kręgu podejrzenia*, Warszawa 1975.
ZeZ	Z. Zeydler-Zborowski, *Zbrodnia na Cyrhli Toporowej*, Warszawa 1970.[1]

Katalekty

Kto czyta poezję współczesną? Czy ma ona w ogóle czytelników? Czy jest żywym, niezbędnym składnikiem współtworzącym tegoczesną kulturę, czy też słuszniejsze są mniemania o dekadencji, chorobie, śmierci współczesnej poezji? – Tego rodzaju spłoszone pytania przemykają nie od dziś przez łamy pism literackich, świadcząc zarówno o realnym istnieniu problemów niezniszczalnych i nieśmiertelnych, które nękać nas będą prawdopodobnie do końca naszych dni, jak i o niezbyt wnikliwym rozeznaniu stawiających podobne pytania publicystów. Tym ostatnim bowiem, publicystom kulturalnym staczającym boje w obronie masowego czytelnika, obce najwyraźniej pozostało pewne zasadnicze rozdwojenie problemu „poezja a czytelnik", które dało o sobie znać wyraźniej w ostatnich kilkunastu latach. Gdyby bowiem problem ów streszczał się w zdaniach: „poezji nikt nie czyta", „poezji nikt nie rozumie", „poezja nikomu nie jest potrzebna", sprawa byłaby względnie prosta; tymczasem sprawa bynajmniej prosta nie jest, przeciwnie, ujawnia w sobie nieoczekiwanie wewnętrzne przeciwieństwa i skrajne rozbieżności najbardziej podstawowych faktów.

[...] niebezpieczeństwo wypływające z posługiwania się fikcją „szarego", („masowego", „przeciętnego") czytelnika, który nie jest przecież bytem realnie istniejącym, lecz rodzajem umownej przeciętnej statystycznej – umownej całkowicie, bo i któż ją obliczył? – wskutek czego umysłowy poziom „przeciętnego czytelnika" bywa z reguły niechcący utożsamiany z poziomem umysłowym tego, kto owego czytelnika bierze w obronę.

Śmierć poezji i jej zmartwychwstanie, „Nurt" 1969, nr 4, s. 30

Literatura sentymentalna [...] problem wielki, ważny i trudny zastępuje problemikiem wycinkowym, błahym i uproszczonym; zamiast uczyć czytelnika samodzielnego myślenia, uważa, że obudzenie w odbiorcy określonych sentymentalnych oddźwięków – oburzenia, litości, współczucia itd. – wyczerpuje wszelkie możliwości wychowawcze literatury. Trochę tak, jak w sytuacji, gdy powiada się dziecku „wychowawczo”: „Zjedz do końca tę kaszkę, bo dzieci w Indiach głodują”.

W tym absurdalnym „bo” streszcza się cały dramat fałszu, jakim skażona jest filantropijna działalność sentymentalnej literatury. Jest to oczywiście skrót myślowy: gdyby przytoczone przed chwilą „wychowawcze” napomnienie rozwinąć do pełnej postaci, brzmiałoby: „Zjedz kaszkę do końca i doceń w ten sposób fakt, że masz co jeść, podczas gdy dzieci w Indiach głodują”. Filantropijne budzenie litości znika, pozostaje tylko syte zadowolenie: „To nie ja, na szczęście, jestem głodny”. Kto wie, co zostałoby z wielu „budzących w nas litość i oburzenie” sentymentalnych dzieł, gdyby w ten sposób rozwinąć do pełnej postaci ich myślowe założenia? Czy przypadkiem najbardziej amoralną książką ostatnich stu lat nie okazałaby się *Chata wuja Toma*[1]?

[...]

Oczywiście, sztampa współczesnej liryki na przykład nie jest tym samym, czym jest sztampa piosenki lub powieści kryminalnej; w ramach swojego gatunku pozostaje jednak analogicznym zjawiskiem.

Przeciw sentymentalizmowi, „Fakty i Myśli” 1970, nr 24, s. 6

Piosenki legendarnej czwórki z Liverpoolu tłumaczono u nas już parokrotnie, zawsze jednak wybierając tylko jedno z dwu wyjść. Były to mianowicie przekłady albo nastawione na wykonanie wokalne (a więc dostosowane do oryginalnej muzyki, ale niemające wiele wspólnego z treścią oryginalnego tekstu), albo przeznaczone po prostu do „cichej" lektury (a więc wiernie streszczające to, o co Beatlesom chodzi, ale niedające się w żaden sposób przypasować do oryginalnej melodii i rytmu). Przekłady, które ośmielam się zaprezentować Czytelnikowi, starają się spełnić oba wymogi naraz: mówiąc po prostu, dają się zaśpiewać (choć nikogo z profesjonalistów do tego nie zachęcam: jestem zdania, że niepowtarzalny styl i koloryt beatlesowskich nagrań nie da się ani podrobić, ani wyrugować bez szkody dla całości), jednocześnie zaś starają się być stosunkowo „wierne" (na tyle oczywiście, na ile jest to możliwe: pewne przeinaczenia i dowolności były tu, jak w każdym przekładzie poetyckim, koniecznością).

Jeśli jednak powiadam, że przekłady te nadają się do wykonania wokalnego, nie znaczy to bynajmniej, iżby tylko w tej formie można je było odbierać. Teksty Beatlesów są same w sobie pełnoprawnymi utworami poetyckimi: konkretność i śmiałość ich metaforyki, niechęć do wyświechtanego piosenkarskiego banału, zaskakujący, absurdalny dowcip, skłonność do parodii (por. *Honey Pie*, parodię przesłodzonej piosenki hollywoodzkiej), sprawiają, że utwory te egzystują w świadomości odbiorców nie tylko jako teksty piosenkarskie, ale wręcz jako jedna z odmian współczesnej liryki. I to liryki o niebywale silnym wpływie w wielu dziedzinach współczesnej kultury. Jeśli w przyszłości badacz kultury XX wieku będzie miał prawo mówić o swoistym stylu *pop-culture* lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, za naczelne zjawisko tego okresu będzie musiał niewątpliwie uznać The Beatles. Oby poniższe próby przyswojenia tych tekstów językowi polskiemu choć w części przekonały o tym Czytelnika.

Piosenki „The Beatles” w przekładzie St. Barańczaka [wprowadzenie sygnowane S.B.], „Student” 1972, nr 19, s. 7

[...] autorka wykracza poza wąskie, specjalistyczne ujęcie problemu nie tylko w tym sensie, że swobodnie przekracza granice epok i dyscyplin naukowych, ale również w tym, że operuje na równych prawach przykładami faktów kulturowych o dość różnej randze: od Marksa i Freuda po Marylę Rodowicz i dowcip z „New Yorkera”. Spuścizna romantyzmu w dwudziestowiecznej kulturze masowej to skądinąd problem naprawdę fascynujący i wielokrotnie ze znajomością rzeczy w książce[2] poruszany.

Historia, człowiek, dialektyka. (Zagajenie dyskusji nad książką Marii Janion „Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie”), „Teksty” 1973, nr 3, s. 125

To tytuł [*Dziennik poranny*] świadomie przeze mnie zamierzony jako dwuznaczny, może bowiem znaczyć: „gazeta poranna” i zarazem: „dziennik – pamiętnik poranny”. Kryje się w tym pewien ogólniejszy zamysł – zderzenie osobistej poetyki, indywidualnego widzenia świata z językiem i sposobem widzenia typowym dla gazety, dla środków masowego przekazu. Jest tu jak gdyby walka tego, co wynika z doświadczeń osobistych, z poglądami powszechnie przez społeczeństwo uznawanymi, których symbolem może być na przykład codzienna gazeta.

Nieufność romantycznych, wywiad, rozmawiał Zbigniew Kościelak, „Głos Wielkopolski” 1973, nr 280, s. 5

Skupiając się na podobnych problemach, o jakich mówi gazeta, nasza poezja próbuje być przeciwgłosem, próbuje przedstawić inne możliwości widzenia spraw społeczeństwa. Poezja ta ma naturalną skłonność do mówienia w imieniu konkretnych jednostek, do mówienia konkretnego przez świat faktów, zdarzeń, obrazów, a nie poprzez świat abstrakcyjnych ogólników; jest wiec kontrpropozycją względem języków zmitologizowanych.

[...]

Już w samym założeniu kultury masowej tkwi ubezwłasnowolniające, manipulujące traktowanie człowieka, prowadzenie go po wytyczonych koleinach. Z drugiej strony literatura elitarna wykształciła mnóstwo szczegółowych środków, skłaniających odbiorcę do myślenia samodzielnego, a przez to dających mu – za cenę umysłowego wysiłku – poczucie wewnętrznej wolności. Kultura masowa natomiast staje się zbyt często łatwym sposobem „uciekania od wolności”: gdy oducza samodzielnego myślenia, co człowieka czyni bezradnym w wielu sytuacjach społecznych.

[...] istnieje coś takiego, jak półoficjalna kultura masowa, w której świetnie się nasi koledzy sprawdzają i osiągają wielu odbiorców. Myślę o studenckim Teatrze STU z Krakowa, Teatrze Ósmego Dnia z Poznania, o Salonie Niezależnych przy Akademii Medycznej w Warszawie. Myślę również o piosence, gdzie świetnie działa Leszek A. Moczulski, a ostatnio także na przykład Ryszard Krynicki.

Wypowiedzi w dyskusji *Demokratyzacja poezji – młodzi poeci wśród nowej publiczności*, oprac. Adam Krzemiński, „Polityka” 1974, nr 19, s. 8, 9

Rzecz w tym, że im większa liczba ankietowanych czytelników, tym bardziej mglisty, ogólnikowy i uproszczony staje się zespół kategorii, za pomocą których formułują oni swoje zdanie o literaturze. Ponieważ dla pełnego obrazu czytelniczych gustów należy przebadać i profesora, i sprzątaczkę – socjolog zmuszony jest stawiać tylko takie pytania, na które byłaby w stanie odpowiedzieć również ta ostatnia. W efekcie – otrzymujemy nieraz obszerne statystyczne wyliczenia, z których wynika to jedynie, iż w danej miejscowości czytelnicy przedkładają Jerzego Edigeya nad Tomasza Manna albo że wolą czytać pamiętniki niż awangardową poezję: zespół ustaleń, które są na tyle oczywiste, że nie potrzeba specjalnie dla nich przeprowadzać żmudnych ankiet.

Co to jest socjologia literatury?, „Nurt” 1974, nr 10, s. 39

TADEUSZ SOBOLEWSKI:

Filmowi przypisuje się zwykle większą, niż mają inne sztuki, zdolność wpływania na ludzi. Co jest źródłem tej właściwości – czy siły kina?

STANISŁAW BARAŃCZAK:

Myślę, że każde dzieło sztuki, więcej: każdy tekst kultury ma w sobie ukrytą zdolność oddziaływania. Tyle że nie musi to być oddziaływanie

bezpośrednie; często chodzi jedynie o zmianę w świadomości odbiorcy – ale to już bardzo wiele. W dziedzinie oddziaływania na odbiorcę szczególnie potężne możliwości posiada kultura masowa, z której wyrasta m.in. kino. W tych możliwościach kryje się zarazem pewne realne niebezpieczeństwo: uzyskanie wpływu na stan świadomości masowej to zarazem możliwość manipulowania zbiorowymi zachowaniami. Manipulacja ta może wynikać z różnych uprzednio założonych celów, nieraz całkiem uczciwych, nieraz mniej. Lecz sama zasada bezwolności odbiorcy, dającego sobą biernie manipulować, jest, moim zdaniem, złem samym w sobie. Szczególnie dziś, po historycznych doświadczeniach XX wieku. Odbiorca ubezwłasnowolniony, jak go nazywam, nie jest w stanie zdobyć się na samodzielność również wtedy, gdy od odbioru kultury przechodzi do rozwiązywania własnych problemów życiowych. Pozwala sobie wtłaczać w głowę gotowe wnioski. Niestety, właśnie takiego odbiorcę kształtuje dzisiaj na świecie lwia część kultury masowej: piosenki, powieści popularne, widowiska estradowe, telewizja... Kino ma tu możliwości szczególnie wielkie.

Czy takiej masowej perswazji nie znały – w innej formie – poprzednie epoki?

Oczywiście, starożytni retorzy też manipulowali świadomością swych słuchaczy i robili to po mistrzowsku. Ale perswazyjne działanie słowa jest – dzięki tej długiej tradycji – sprawą stosunkowo dobrze znaną. Z filmem inaczej – możliwości perswazyjne jego „języka”, o tyle bardziej złożonego, nie zostały jeszcze chyba do końca zbadane. Najwięcej na ten temat wiedzą specjaliści od reklamy: wiedzą na przykład, że perswazja nie musi odwoływać się do bezpośrednich nakazów czy pouczeń, jest nawet skuteczniejsza, jeśli operuje pośrednią drogą. Jeśli na przykład – sięgam po przykład reklamy zachodniej – zamiast nachalnego hasła „pal tylko papierosy Marlboro” użyje bardziej

subtelnego: „Marlboro da ci smak męskiej przygody”, czy coś w tym stylu. Widać tu pewien ogólniejszy mechanizm: producent czy dysponent tekstu stara się odwołać do pewnych powszechnych systemów wartości, do ogólnie akceptowanych przekonań czy fascynacji. Nawiązuje w ten sposób porozumienie z widzem (zgadzamy się, że męska przygoda to coś fascynującego) i dzięki temu może – choćby to było najzupełniej nielogiczne – przemycić pewien korzystny dla siebie wniosek (a więc zgadzamy się również, że papierosy Marlboro są najlepsze).

W 1957 roku Vance Packard, amerykański badacz reklamy i propagandy, wydał słynną książkę pod znamiennym tytułem *The Hidden Persuaders* – co można by przełożyć jako „Ukryci nakłaniacze”. To ważne: ten odłam kultury masowej manipuluje widzem jakby z ukrycia, pośrednio i bezosobowo. Nie ma konkretnego nadawcy. Nie ma również konkretnego adresata – stara się raczej utrafić w pewną statystyczną przeciętną. Stąd zresztą tak często sięga do stereotypu i odwołuje się do drobnomieszczańskiego typu mentalności.

Przecież nie można oddzielić się od kultury masowej, zamknąć się w bibliotece czy w muzeum?

I nie o to chodzi! Można natomiast – i należy – wyrobić w sobie bardziej świadomą i krytyczną postawę wobec jej produktów. Wbrew pozorom mój punkt widzenia jest bardzo optymistyczny: nie uważam, żeby kultura masowa była skazana na „gorszość” i, z drugiej strony, nie widzę w tym, że jesteśmy na ową kulturę skazani, żadnej fatalności. Przecież na przykład kino, o czym wie każde dziecko, nie jest już wyłączną domeną masowej rozrywki. I tu nastąpiło rozwarstwienie na twórczość „niższą” i „wyższą”.

Wraz z powstaniem filmu, radia, telewizji rozpowszechnił się pogląd, że sztuka masowa jest z zasady czymś niższym, nie tworzy własnych

wartości. Jeszcze w latach pięćdziesiątych socjolog amerykański Macdonald pisał, że sztuka masowa ma tylko jeden cel: wywoływanie nastroju powszechnej zgody. Że w sztuce masowej niemożliwa jest tragedia, a nawet i uciechy nie mogą być przedstawiane zbyt żywo. Rozdziałom swojej pracy nadał takie tytuły: *Przyszłość kultury wyższej – ciemna*, *Przyszłość kultury masowej – jeszcze ciemniejsza*. Czy te prognozy sprawdzają się w jakimkolwiek stopniu?

Moim zdaniem, poglądy reprezentowane m.in. przez Macdonalda – którego nazwisko stało się wręcz symbolem „arystokratycznego" stosunku do kultury masowej – są dziś nie do przyjęcia. Podobnie zresztą jak cały, ciągnący się aż od wieku XVIII (epoka wielkiej kariery powieści, odpowiednika dzisiejszego kina!) nurt „arystokratycznej" krytyki sztuki popularnej, który wzmógł się szczególnie u progu wieku XX. Granica między kulturą typu tradycyjnego a kulturą masową niewątpliwie istnieje; ale jest funkcją różnicy zasięgu odbioru, a nie różnicy jakości. To nieprawda, że kultura elitarna, „wysoka" jest z zasady „lepsza", a masowa – automatycznie „gorsza". Zwłaszcza lata sześćdziesiąte–siedemdziesiąte udowodniły, że nowe wartości mogą rodzić się również „u dołu", że na przykład cała tzw. kultura pop nie jest przedrzeźnianiem kultury „wysokiej", lecz czymś samoistnym. Świetnym przykładem jest tu właśnie kino, które wydaje dziś arcydzieła, nie tracąc nic na powszechności odbioru. Sztuka masowa n i e m u s i bowiem paraliżować odbiorcy, pozbawiać go własnego zdania i własnej woli. Jednak właśnie dlatego – właśnie dlatego, że kulturę masową stać na uniknięcie tego niebezpieczeństwa – należy je wskazywać, jeśli się pojawi.

Kino równie dobrze służy więc sztuce skłaniającej do myślenia, jak i poprzestającej na gotowych formułach; a przecież za każdym razem posługuje się fotografią obiektywnej rzeczywistości.

W tym widzę pewien arcyciekawy problem, specyficzny już dla języka filmu. Film to bezustanne zmaganie się z rzeczywistością, z intencjami, które chce się jej narzucić. W kinie polskim widać to szczególnie często w filmach „szeregowych", drugorzędnych, które nie mając szczególniejszych ambicji artystycznych, nie próbują tego bynajmniej okupić rzetelnością w pokazywaniu świata. Przeciwnie, kiedy oglądałem takie na przykład dziełka jak *Poznańskie słowiki* czy *Późne popołudnie*, byłem wręcz porażony księżycowością scenerii, która powinna mi być doskonale znana z autopsji (urodziłem się i mieszkam w Poznaniu) – tymczasem wszystko w tych filmach, od wyglądu ulic, poprzez język dialogów, aż do urządzenia mieszkań itp., poddano tak starannej kosmetyce, że miałem wrażenie, jakbym oglądał jakiś sztuczny świat, jakąś scenę teatru marionetek.

To film sprzed kilku lat. Wtedy „obowiązywał" jeszcze pewien szlif. Ale i później, kiedy do kina polskiego przeniknęła moda na nieupozowaną rzeczywistość, wcale nie stało się ono bliższe życiu. Okazało się, że chwyty nowofalowe sprawy nie załatwiają.

Słusznie, retuszowanie i kosmetyka – to dziś chwyt już nazbyt prymitywny. Stosuje się zatem inne. Jeden – to stereotyp artystowskiej „wizji". Tkwi w nim sugestia, jakoby odejście od rzeczywistości nie było próbą ominięcia trudności, ale właśnie wyjściem ambitnym, wyborem kreacjonizmu. Ja naprawdę kocham kreacjonizm na przykład Felliniego, ale jakież ma on potężne korzenie realistyczne, jak silnie powiązana jest tu „wizja" z realnością! W polskim filmie kreacjonizm bywa zaś najczęściej pozorem: tak jest w *Molo* czy w *Poślizgu*, gdzie lelouchowska fotografia jest artystycznym zgrzytem choćby w zestawieniu z „niechcący" ujawniającą się na ekranie rzeczywistością, z owymi ulicami pokrytymi topniejącym śniegiem. Lelouchem można sobie być, ale na Lazurowym Wybrzeżu.

Drugi chwyt polega na czym innym: na zastosowaniu realistycznego „ornamentu”, na szpikowaniu filmu porcyjkami autentycznej rzeczywistości. Choćby ta scena w *Iluminacji*, filmie skądinąd ciekawym i ważnym, kiedy to Franciszek spiera się z żoną, czy kupić tańszą, czy droższą herbatę. Powiedzmy, że tu akurat było to fabularnie umotywowane. Ale w ilu filmach jest to zabieg pozorny – twórca w pośpiechu, jakby przerażony tym, że film robi się zbyt księżycowy, wkleja sekwencję kolejki w sklepie albo wizyty w szpitalu: haracz spłacany głodowi poznawczemu widzów, ale spłacany nieuczciwie, bo tylko częściowo.

Z tym, co można by nazwać rzeczywistością ekranową, wiąże się również bardzo ściśle problem perswazji. Analizowałem parę lat temu na łamach „Dialogu” film kryminalny Chęcińskiego *Tylko umarły odpowie*, nakręcony w 1969 roku. Reżyser miał tam niełatwe zadanie przekonania nas do postaci głównego bohatera. Szkopuł w tym, że bohater ów, oficer milicji, postępuje niezgodnie z prawem: dla wydobycia zeznań z podejrzanego zamyka go w kasie pancernej. A jednak – co najbardziej niepokojące! – nie budzi to sprzeciwu widza. Jak do tego doszło? Znamienne, że powieść, na której oparto scenariusz, rozwiązuje ten problem o wiele niezdarniej. Mnoży po prostu retoryczne usprawiedliwienia, mające w oczach czytelnika oczyścić pozytywnego bohatera i umotywować jego postępowanie. Wydawałoby się, że film w analogicznej sytuacji będzie miał trudniejsze zadanie: nie może przecież na szerszą skalę operować retoryką słowną. Tymczasem właśnie film jest górą. Powieść odstręczała swoim prymitywizmem, a film zebrał dobre recenzje! Wszystko wypadło w nim jak gdyby naturalniej. Oficerowi – „mocnemu człowiekowi”, którego gra, oczywiście, Filipski – przeciętny widz gotów jest wybaczyć każdy grzech; jego toporny i zdecydowany sposób bycia oraz podobna prezencja stają się motywacją dla takiego właśnie, a nie innego postępowania, wydaje się ono widzowi „naturalne” i uzasadnione. Zbrodniarz dla odmiany (rola Kłosińskiego) jest jakiś oślizły, tłusty – odrażający. Film środkami czysto aktorskimi, wizualnymi odczłowieczył tę postać, pokazał jako pluskwę, którą po

prostu należy rozdusić. Ale z tych wszystkich chwytów, całej tej wizualnej retoryki widz zda sobie sprawę dopiero po wyjściu z kina – i to nie każdy widz przecież.

Do czego zmierzam: i literatura, i film mają swoje własne, odrębne środki perswazji. Chyba jednak film jest o wiele skuteczniejszy. Choćby dzięki swoim „atrakcjonom" (tego świetnego terminu używał w swoich pismach Eisenstein), chwytom filmowym, które przyciągają uwagę i przekonują nas do jakiejś sprawy. Oczywiście, są i „atrakcjony", które służą pożytecznym celom. To właśnie nagromadzenie oszałamiających „atrakcjonów" filmowych zdobywa szeroką publiczność na przykład dla filmów Felliniego, Bergmana czy Kurosawy, filmów, które byłyby zapewne elitarnymi i trudnymi dziełami, gdyby ich treści wyłożyć językiem literatury. Język filmu pozwolił uprzystępnić olbrzymim masom widzów nader skomplikowane znaczenia, które inaczej może by do nich w ogóle nie dotarły.

Istnieje jednak – jak sądzę – żelazna reguła: w dziele artystycznym, które przekracza pewien próg komplikacji, perswazja jest niemożliwa. Działa ona efektywnie tylko przy dużych uproszczeniach. Przy czarno-białym rozkładzie wartości, przy jednoznacznym i płytkim rozumieniu świata.

Wydaje mi się, że film, który nie stawia sobie zadań estetycznych, który nie chce zgłębiać złożoności człowieka, a tylko usiłuje sterować odbiorcą w jednoznacznie określonym kierunku – siłą rzeczy nie może osiągnąć artystycznej wybitności. Nie wmówi również widzowi, że jest adekwatny wobec zewnętrznego świata. Dzieło sztuki tylko wtedy pozostaje wierne rzeczywistości, jeśli ma w sobie jej główną cechę: niejednoznaczność.

Czy nie wydaje się Panu, że ostatnie lata to w kinie światowym okres wzmożonej „perswazyjności", co łączy się także ze wzmożoną ekspresją obrazu? Na Zachodzie kino często „wali widza po głowie", również dość

forsownymi argumentami – i ma powodzenie u widzów. Jak pogodzić to z poglądem, że widz tak lubi swobodę myślową?

Wiadomo, że ludzie nie zawsze pragną niezależności, w tym przypadku – swobody interpretacji pewnych sensów, wolności wyboru takiego lub innego rozwiązania. Równie często od wolności uciekają. Filmy tego rodzaju zaspokajają zapotrzebowania bardzo podejrzane od strony etycznej: zapotrzebowania na jednoznaczne drogowskazy, na poczucie bezpieczeństwa, poczucie uwolnienia od obowiązku samodzielnego myślenia i samodzielnego wyboru.

Zresztą, skoro jesteśmy przy owym, jak Pan to nazwał, „waleniu po głowie", chciałbym dodać, że zbyt łatwym rozwiązaniem byłoby nawoływanie do emocjonalnej kastracji filmów, do wyrugowania z nich elementów oddziaływania na stłumione instynkty widza. Osobiście jestem zdania, że można pokazać na ekranie wszystko, także zjawiska odpychające, jak przemoc, okrucieństwo, makabrę – ale tylko wtedy, jeśli sprawa nie kończy się na powierzchownej reakcji emocjonalnej, jeśli emocje mają być raczej pomostem wiodącym ku refleksji, ku krytycznemu osądowi, sprzeciwowi moralnemu.

Pobudzanie do sprzeciwu to też jest perswazja...

Ale taką perswazję bym zaakceptował, gdyż stara się ona ocalić etyczne wartości i nie kończy się na manipulowaniu widzem jak biernym przedmiotem.

Czy jednak nie za bardzo oczerniliśmy w naszej rozmowie kino lat siedemdziesiątych? Sam jestem przecież jego szczerym miłośnikiem: pojawia się tu tyle filmów zdumiewających swą samoistną wartością. Nie chodzi mi nawet o stronę formalną, o niezwykłe skądinąd środki odświeżania języka filmowego. Myślę o filmach takich jak na przykład *Nocny kowboj* czy *Strach na wróble*. Jest w nich jakiś nowy ton: pochwała wolności odpowiedzialnej. Widzieliśmy już w kinie wolność

anarchiczną, jak u Godarda, widzieliśmy bohaterów gardzących ludźmi i swoimi zobowiązaniami wobec nich. Tu inaczej. Odpowiedzialność za drugiego człowieka – i zarazem pochwała wolności wewnętrznej, wolności od duchowego przymusu. Ci dwaj wykolejeńcy w *Nocnym kowboju* początkowo uciekają od samych siebie. Ocala ich – w sensie etycznym – to, że rodzi się między nimi przyjaźń i wzajemna pomoc. Najbardziej imponuje w tych filmach brak obaw przed pokazaniem rzeczywistości w sposób brutalny, bez osłonek i bez kosmetyki. A jednocześnie umieją one „przemycić" wartości najcenniejsze, humanistyczne. Podobne filmy – tymi dwoma posłużyłem się jako przykładem – stanowią dla mnie jakiś niezwykle czysty i uczciwy nurt w filmie lat siedemdziesiątych.

Atrakcje i niebezpieczeństwa. Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem, „Film" 1975, nr 13, s. 3–4

[...] według Janion obowiązkiem humanistyki dzisiejszej jest również otwarcie się ku wszystkim, nawet tym tradycyjnie pogardzanym, przejawom kultury symbolicznej i próba ich krytycznego zrozumienia (stąd docenia badaczka rolę współczesnej semiotyki jako nauki, której zdobyczą jest włączenie w obręb widzenia humanistycznego również tekstów kultury „niskiej": folkloru, kultury masowej, czy nawet kiczu).

Zrozumieć to znaczy wyzwolić, „Polityka" 1975, nr 14, s. 8[3]

Myślę, że dzisiaj, na skutek pewnych braków, które mieliśmy w innych dziedzinach komunikacji społecznej, od literatury oczekuje się przede wszystkim poruszania spraw prawdy, etyki. Gdyby jednak literatura miała wyłącznie wyręczać symboliczną GAZETĘ i zajmowałaby się użytkowymi formami przekazu, byłoby to za dużo i za mało. Za dużo, bo żądałoby się od literatury wzięcia na siebie cudzych obowiązków, a za mało, bo byśmy zredukowali funkcje literatury.

Wypowiedź w ankiecie *Obowiązki i możliwości*, „Głos Wielkopolski” 1980, nr 241, s. 6

Bodaj najbardziej dającym do myślenia fragmentem książki Haraszti ego[4] jest rozdział *Sztuka i gospodarka*, relacjonujący niebywałą historię dyskusji, która rozpętała się w latach siedemdziesiątych w węgierskich środkach przekazu. Poszło o to, że w pewnym momencie rząd – mając dość bezustannego łożenia na deficytową kulturę – wpadł na niby-kapitalistyczny pomysł przejścia niektórych instytucji kulturalnych na własny rozrachunek: dano im wolną rękę w wykorzystywaniu zachodniego, więc z założenia atrakcyjnego, modelu kultury masowej, w zamian zaś oczekiwano, że ich działalność zacznie się wreszcie opłacać. Pomysł spotkał się z natychmiastowym protestem społeczności artystów, który przybrał nieoczekiwanie neostalinowską formę obrony kontroli państwa nad sztuką. Autorzy protestów obawiali się nie bez racji, że oparcie kultury na mechanizmach gospodarki rynkowej odbierze artystom ekonomiczne zabezpieczenie ich egzystencji. Pies ugryzł zatem rękę, która próbowała poluźnić mu obrożę: sami artyści wykazali naocznie, że milsza im opieka państwa niż wolność.

Artysta państwowy, „Aneks” 1988, nr 50, s. 145–146

Pierwszą wersję powieści [*Rondo*] Brandys naszkicował w 1974 roku. Był to czas, kiedy w najlepszych utworach współczesnej literatury polskiej zaczynały pobrzmiewać – początkowo w stylu murmurando, potem coraz głośniej i wyraźniej – wezwania dające się w gruncie rzeczy wszystkie sprowadzić do nieśmiertelnych słów z piosenki Cole’a Portera: „Use your mentality / Wake up to reality” (w wolnym przekładzie: „weź w garść mentalność, zbudź się w realność”). Trzy dziesięciolecia radzenia sobie z restrykcjami tematycznymi i prób przechytrzania cenzury pozostawiły polskiej prozie dwuznaczną spuściznę aluzji i masek. Formułowanie przesłania artystycznego w taki sposób, by mogło przejść niezdeformowane przez cenzurę, kończyło się na tym, że zastosowane środki literackie (na przykład przeniesienie akcji powieści do Hiszpanii za czasów inkwizycji) deformowały sens owego przesłania (to, co autor miał do powiedzenia o istocie totalitaryzmu), bardziej, niżby to uczynił czerwony ołówek cenzora. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych takie alegoryczne przebieranki zaczynały już mocno nudzić; nie dlatego, aby komplikowały utwór i jego lekturę – przeciwnie, dlatego że je krańcowo upraszczały. W zamian za to z niezwykłą siłą dawała o sobie znać naturalna reakcja wobec przerostów alegoryzmu – potrzeba literatury osadzonej w doświadczeniu współczesnego „tu i teraz” i rejestrującej to doświadczenie w bardziej bezpośredni sposób. Dawało o sobie znać, krótko mówiąc, pragnienie rzeczywistości.

Zbudź się w nierzeczywistość, przekład autoryzowany Lidia Stefanowska, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 188, s. 16 (omyłkowy przedruk całego artykułu: „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 193); tekst

napisany po angielsku w 1989 roku dla „The New Republic”, przedruk w: Stanislaw Baranczak, *Breathing under Water and Other East European Essays*, Cambridge, Massachusetts, and London 1990

To, co obserwujemy dzisiaj w Polsce, jest raczej amerykanizacją niż europeizacją, zwłaszcza elementy masowego kiczu czy pornografia, którą widzę nawet w kioskach. Ale myślę, że jest to choroba wzrostu, przez którą trzeba przejść.

Tęsknota do reklamówki, wywiad, rozmawiała Ewa Haczyk, „Wprost” 1991, nr 39, s. 50

Tym, co ostatnio widzę w Polsce, bardziej może w kulturze masowej niż w kulturze jako takiej, jest przebiegająca w ogromnej skali amerykanizacja, rzecz jasna w najgorszym znaczeniu: w sensie tandety, która dominować zaczyna na stoiskach księgarń: kiepskie przekłady kiepskich kryminałów, literatura porno, istny zalew szmiry, tandety, łatwizny, kiczu. Zalew ten w pewnym momencie nie tyle musi się skończyć, ile osłabnąć, by mogły się pojawić jakieś autentyczne wartości (nie mówię tu wcale o czymś bardzo elitarnym, ale o kulturze masowej, tyle że ze stemplem dobrej jakości). Innymi słowy, jeśli ma to być powieść kryminalna, to niech będzie to dobra powieść, dobrze napisana albo dobrze przełożona na język polski, jeśli piosenka, to dobra piosenka i tak dalej. Myślę, że mamy w Polsce własne tradycje, które pozwolą nam ów zalew tandety, groźny w chwili obecnej, przezwyciężyć.

Na przykład przyjechawszy do Polski, z wielką radością dowiedziałem się, że telewizja wznowiła Kabaret Starszych Panów. Jest pan oczywiście za młody, żeby to pamiętać, dla mnie jednak było to wielkie doświadczenie, w czasach mojej młodości, gdy mogłem tych piosenek słuchać, i myślę, że nawet w moich przekładach komicznej literatury angielskiej i amerykańskiej Jeremi Przybora odegrał rolę bardzo ważnego modelu. Po prostu wzorowałem się na nim, jego cudowne rymy i te wspaniale pomysły w jego piosenkach miały dla mnie naprawdę wielkie znaczenie.

Przezwyciężyć zalew tandety, wywiad, rozmawiał Dariusz Wieromiejczyk, „Tygodnik Solidarność” 1991, nr 39, s. 17

Co roku – prawie co roku – powtarza się to samo: po ogłoszeniu, kto tym razem otrzymał literacką Nagrodę Nobla, ze stronic gazet codziennych, ekranów telewizji i głośników radia bucha potężne unisono: „I znowu pisarz nieznany! Co się dzieje z tym Noblem?”.

Nie ulega wątpliwości, że nie wszystkie decyzje szwedzkiego jury były dotąd fortunne, jeśli już w ogóle mamy się wykłócać w skali globalnej o sprawy tak błahe jak słuszność czy niesłuszność przyznania komuś nagrody za jego literackie osiągnięcia – można by istotnie bawić się (jak to już wielokrotnie czyniono) w wykazywanie, że na liście laureatów są ci a ci, którzy być na niej nie powinni, a nie ma tych a tych, którzy powinni. Jeśli jednak dziennikarz wykrzykuje w rocznych odstępach, jak zepsuty automat, swoje rytualne: „Znów nagrodzono nieznanego pisarza!”, w większości wypadków chciałoby się zapytać: Przepraszam, nieznanego – ale komu? Dziennikarzowi? A może dziennikarz, jak to zwykle dziennikarze, po prostu nie czyta literatury

pięknej, zwłaszcza trudniejszej albo dostępnej w nieznanym mu języku? Może dziennikarz jest po prostu niekompetentny i plecie bzdury?

Replikę tę P.T. Czytelnik może, na moją osobistą odpowiedzialność, skierować pod adresem dziennikarza-malkontenta zwłaszcza w tym roku. Żeby ten odpór dawany dziennikarskiej ignorancji uczynić jeszcze skuteczniejszym, sformułuję coś na kształt reguły: Jeśli osobnik X powiada, że w roku 1992 Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury otrzymał nikomu nieznany poeta Derek Walcott – osobnik X dowodzi tym samym, że nie ma zielonego pojęcia o tym, co działo się w poezji światowej w okresie ostatnich dwudziestu lat; co gorsza, jest kompletnym ignorantem nawet w obrębie dziedziny węższej, tj. współczesnej poezji języka angielskiego.

Derek Walcott, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 43, s. 9

Przypomina to trochę technikę jukstapozycji, którą posługiwali się w malarstwie albo poezji kubiści. Taki na przykład fragment (osobny akapit; cytuję w całości) z eseju [Kotta] o *Doktorze Faustusie* Marlowe’a:

„Refutacja wszystkich nauk w tym wielkim monologu Fausta kończy się również wyzwaniem i drwiną. «*Che serà serà. Co będzie to będzie*». Mam jeszcze w uszach to gorzkie i ironiczne *Che serà serà* z ulicznych katarynek w wojennej Warszawie za niemieckiej okupacji. «*Co ma być, to będzie...*»”.

Nie chcę w tej chwili bawić się w pedanta i sprawdzać w leksykonach, czy istotnie piosenkę *Che serà serà* mógł Kott słyszeć w wojennej Warszawie (coś mi się wydaje, że napisana została, a przynajmniej stała się międzynarodowym przebojem, dopiero w latach pięćdziesiątych[5],

ale mogę się tu haniebnie mylić – może mój błąd sprostuje któryś z czytelników „Tygodnika”). Interesuje mnie w tym akapicie nie jego związek z zewnętrzną rzeczywistością, ale jego wewnętrzna konstrukcja. Szokująco niespodziewane zderzenie asocjacyjne – skojarzenie elżbietańskiej tragedii z dwudziestowieczną popularną piosenką – nie zostaje tu złagodzone żadnym buforem: ani przygotowującym wprowadzeniem, ani spójnikiem, ani nawet graficznym znakiem nawiasu, który wydzieliłby z toku interpretacyjnego wywodu osobiste wspomnienie, nadając mu charakter niezobowiązującego wtrętu. Kott posuwa się w poprzek wszelkich schludnie – ale i nudnie – ułożonych torów typowego dyskursu krytycznego.

Za tę osobliwość swojego myślenia o literaturze płaci nieraz zbyt wysoką cenę: jego jukstapozycje umieją wprawdzie, jak przed chwilą powiedziałem, uniknąć niebezpieczeństwa zupełnej arbitralności, ale nie zawsze z tych zestawień odległych faktów wynika coś istotnego. Wzmianka o piosence *Che serà serà* jest dla mnie przykładem takiego właśnie zaułka skojarzeniowego, w którym Kott nic godnego uwagi nie znajduje (a być może nawet coś gubi – sentymentalizuje i spłyca tym skojarzeniem wszystko, co do tej pory powiedział o tragedii Marlowe’a).

W poprzek, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 11, s. 10[6]

Krytyk dzisiejszy jest, moim zdaniem, krytykiem w pełnym sensie tego słowa, kiedy śledzi, analizuje i komentuje nie tylko arcydzieła i nie tylko obszar literatury „wysokiej”, ale również okazy kiczu i krainę szmiry. Jako bardzo młody polonista, asystent na poznańskim Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, stałem się jakieś dwadzieścia lat temu uczestnikiem symbolicznego zdarzenia, które do dziś, jak słyszę, jest

pamiętane i przypominane. Otóż na konferencji polonistów w Krakowie wygłosiłem referat o polskiej powieści „milicyjnej”, oparty na analizie około siedemdziesięciu okazów tego gatunku. Gdy skończyłem czytać, podniósł się z krzesła sam Kazimierz Wyka i załatwił mój referat „w krótkich abcugach” (jak się to określa i w Galicji, i w mojej Wielkopolsce), a mianowicie dwoma zdaniami: „Młody człowieku, po co pan czyta te bzdury? Niech pan się lepiej zajmie poważną literaturą”. Przyznam, że mocno mnie wtedy zbił z pantałyku. Po namyśle jednak doszedłem do wniosku, że nawet autorytet taki jak Wyka może się mylić. A mylił się, nie doceniając całkiem realnego wpływu, jaki powieści pani Kłodzińskiej, festiwale piosenek wojskowych i tym podobne „bzdury” miały na mózgi milionów odbiorców.

[...]

O amerykańskich i w ogóle zachodnich trendach pisuje się u nas dużo, tyle że nie trendy są tak naprawdę ważne, ale raczej jednostkowe nowatorstwo. Widać to dobrze zwłaszcza w dzisiejszej poezji amerykańskiej, którą znam lepiej niż inne dziedziny kultury, bo jedno z moich stałych zajęć to jej tłumaczenie. Na zasadzie bardziej amatorskiej wchłaniam jednak w Stanach co dzień potężne porcje amerykańskiej kultury w sensie najbardziej ogólnym, obejmującym rozmaite „teksty” usytuowane na rozmaitych „piętrach” i obszarach tej kultury, od restauracji McDonald’s i meczu koszykówki w telewizji do wizyty w muzeum czy filharmonii.

[...]

Tym, co uderza w kulturze amerykańskiej takiego obserwatora jak ja – kogoś z zewnątrz, ale obserwującego dłużej niż przypadkowy turysta czy dziennikarz „na wyjeździe” – jest przede wszystkim to, jak mało wyjaśnia i jak niewiele pod sobą mieści tradycyjna etykietka „amerykanizmu”. Jest właśnie odwrotnie: nie homogenizacja jest dziś cechą amerykańskiej kultury, ale wewnętrzna rozmaitość. Można tu znaleźć wszystko, i to w stopniu intensywności, którego nie zna chyba żadna inna kultura. Czy jakikolwiek kraj na świecie jest dziś w stanie

wyprodukować i jednocześnie zmieścić w swojej kulturze coś tak piramidalnie wulgarnego jak piosenkarz Prince i coś tak niezwykle wyrafinowanego jak poezja Jamesa Merrilla? Jeśli Ameryka czegoś uczy polskiego pisarza, to przede wszystkim poszanowania dla różnorodności. Oducza go natomiast snobistycznych hierarchizacji, dzielenia kultury na „wysoką” i „niską”, „elitarną” i „masową”. Właśnie parę dni temu, tuż przed wyjazdem z USA, miałem przyjemność obcować przez parę godzin ze szczególnie udanym przykładem pozorności takich hierarchii: wybrałem się po prostu do kina na znakomitą nową komedię, z żywym tempem, masą humoru sytuacyjnego i słownego, sympatycznym wątkiem romansowym i świetnymi młodymi aktorami – tyle że ta nowa komedia w reżyserii Kennetha Branagha była po prostu wierną ekranizacją *Wiele hałasu o nic* niejakiego Williama Szekspira. Znakomity przykład, jak element kultury z założenia „elitarnej” staje się składnikiem kultury „masowej”, wcale się przy tym nie trywializując, upraszczając czy spłycając, przeciwnie, dzięki nowoczesnemu medium i jego rozwiniętej technice wydobywając z Szekspira wszystkie jego ukryte skarby.

Pomiędzy biegunami, wywiad, w: *Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia Gabriela Łęcka*, Warszawa 2000, s. 121, 123–124;
pierwodruk: „Polityka” 1993, nr 31

Ile razy można z niezmniejszoną przyjemnością obejrzeć film fabularny? Pięć, sześć? *Białego szejka* Felliniego w ciągu ostatnich czterech lat obejrzałem, jeśli mnie pamięć nie myli, czternaście razy. I wciąż nie mam dosyć. Co więcej, usiłuję zarazić swoim uwielbieniem dla tego filmu każdego, kto mi się nawinie. Ilekroć odwiedzi mnie przyjaciel, który *Szejka* jeszcze nie zna, wypożyczam kasetę, urządzam gościowi

domową projekcję i szarpię mu nerwy, recytując z wyprzedzeniem fragmenty włoskich dialogów, które od dawna znam na pamięć, podobnie zresztą jak każdy kadr tego niesamowitego w swoim mistrzostwie filmu.

Jak mogło dojść do tego, że *Lo sceicco bianco* nie odniósł kasowego sukcesu? Że ani w roku premiery (1952), ani po latach, gdy usiłowano go ponownie zaprezentować masowej widowni jako pierwszy samodzielny film sławnego już reżysera, nie zadomowił się w powszechnej świadomości jako to, czym w sposób oczywisty jest: jako absolutne arcydzieło komizmu, godne postawienia obok *Snu nocy letniej* albo *Rewizora*? Podobnie jak Shakespeare czy Gogol, młody Fellini z całą swobodą i bez śladu wysiłku dokonał sztuki, którą teoretycznie należałoby uznać za niemożliwą. Stworzył coś, co jest z jednej strony nieprzytomnie zabawną, zdolną zmusić do śmiechu najbardziej zasadniczego ponuraka, absurdalną farsą na pograniczu niemalże klownady, z drugiej – niemającą w sobie nic z duchowego prostactwa, przeciwnie, subtelną, sięgającą wręcz bieguna estetycznej wzniosłości, porcją artystycznej prawdy na temat ludzkiej natury. Źle to ująłem: te jakości istnieją tutaj nie „z jednej strony – z drugiej strony”, nie obok siebie – jest raczej tak, że jedna warunkuje drugą i dzięki niej nam się objawia. Właśnie pospolitość świata, jaki oglądamy na scenie czy ekranie – ta budząca nasz śmiech tuzinkowość ateńskich rzemieślników szukających wstępu do wyższych sfer ducha poprzez swój amatorski teatrzyk, Bobczyńskich i Dobczyńskich zapatrzonych w światowca Chlestakowa, buchaltera Ivana Cavalli i jego rozkochanej w kiczowatych komiksach sentymentalnej małżonki – pozwala nam wyraźniej dostrzec, że tematem tych arcydzieł jest natura ludzkich marzeń. Ich tandetność i kompromitująca sztampowość, ale zarazem ich niezbędność, ich niezastępowalność – jako że tylko w marzeniu może ocaleć tak uparta niezgoda na przydzielony człowiekowi los.

Klasycznie drobnomieszczańska para nowożeńców z włoskiej prowincji przybywa w podróży poślubnej do Rzymu. Starannie

przygotowany program turystycznych i rodzinnych atrakcji, włącznie z wydarzeniem najważniejszym – udziałem w audiencji papieskiej – ulega jednak na samym początku wykolejeniu. Korzystając z drzemki męża, zahukana z wyglądu i naiwnie egzaltowana żona wykrada się z pokoju hotelowego, aby spełnić swoje największe marzenie – ujrzeć na własne oczy Białego Szejka, bohatera tzw. *fotoromanzi*, popularnych egzotyczno-przygodowych komiksów fotograficznych, któremu już wcześniej wyznawała swoje uwielbienie w listach (podpisywanych „La Bambola Appassionata"). Okazuje się, że aktora można zastać tylko na planie zdjęciowym – dokąd bohaterka wybiera się rozklekotaną ciężarówką wraz z resztą ekipy, nieświadoma faktu, że plan znajduje się nad morzem, o parędziesiąt kilometrów od Rzymu.

Cała reszta filmu jest jak muzyczna inwencja dwugłosowa: składa się z dwu wątków, oddalonych w przestrzeni, ale zazębiających się misternie całym szeregiem obrazowych i dźwiękowych analogii i odniesień (ich doskonałą analizę przeprowadził w swej książce o Fellinim Peter Bondanella). Wątek pierwszy to nadmorskie przygody żony, w którym upojenie spotkaniem z Białym Szejkiem (tłustawym i pretensjonalnym lowelasem, granym brawurowo przez Alberta Sordiego) walczy o lepsze z rosnącą paniką i poczuciem winy. Wątek drugi to rzymskie perypetie małżonka (druga genialna rola: Leopoldo Trieste), który, spanikowany do nieprzytomności – stawką jest, bądź co bądź, *l'onore della famiglia* – prowadzi poszukiwania zaginionej, usiłując jednocześnie wytłumaczyć jej nieobecność coraz bardziej podejrzliwym krewnym.

W epizodycznej roli (stanowiącej zalążek postaci z *Nocy Cabirii*) występuje Giulietta Masina, muzykę skomponował Nino Rota – w tym wczesnym filmie jest już wiele z fenomenu o nazwie FELLINI znanego z *La strady, Dolce vita* czy *Osiem i pół*. Ale *Biały szejk* to nie tylko zapowiedź późniejszych arcydzieł. To również arcydzieło samo dla siebie. Przy każdym jego kolejnym obejrzeniu ryczę ze śmiechu dokładnie tak samo, jak za pierwszym razem – a jednocześnie

odkrywam w tym filmie nowe pokłady znaczeń. Czytelniku, zrób mi tę przyjemność: obejrzyj *Białego szejka* i przyznaj, że było warto.

St. Barańczak, [w dziale] *Zobaczone, przeczytane*, „Zeszyty Literackie” 46 (1994, nr 1), s. 125–126

Ja zresztą w ogóle nie uznaję podziału na kulturę wysoką i niską. Uznaję tylko podział na kulturę wartościową (w której mieszczą się moim zdaniem Bach i Szekspir, ale również Charlie Parker i Monty Python) i kulturę bezwartościową, czyli kulturę kiczu (w której mieszczą się dla mnie: piosenkarka Madonna i film *Rambo*, ale również koncert fortepianowy Czajkowskiego[7] i film *Podwójne życie Weroniki*).

Krytyka literacka w Polsce nie istnieje...[8], wywiad, rozmawiał Maciej Mazurek, „Megaron-Kurier” 1994, nr 11, s. 9

[Pytanie o książki, po których lekturze amerykańscy studenci zaczynają fascynować się literaturą polską.]

Nie jest to nigdy Sienkiewicz, bo w angielskim przekładzie wyczuwa się jakąś rozrywkowość, styl powieści brukowej, czar języka jest niedostępny, a sama akcja nie jest na tyle sensacyjna, aby mogła amerykańskiego czytelnika zainteresować. Studentów olśniewa ambitna literatura: Sęp-Szarzyński, z późniejszych epok tajemniczy, zmuszający do myślenia Norwid, z jeszcze późniejszych – Gombrowicz czy Schulz,

bardzo tu popularni. I wreszcie poeci dwudziestowieczni, którzy mają tutaj znakomitą opinię.

Adwokat Mickiewicza, wywiad, rozmawiał Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 162, s. 10

Żaden ze mnie telewidz, a tym bardziej żaden autorytet w sprawach telewizji. Mieszkam za granicą i kiedy uda mi się raz w roku na krótko wyrwać do Polski, siłą rzeczy wolę spędzać czas na rozmowach z dawno niewidzianymi przyjaciółmi niż na patrzeniu w ekran. Zwłaszcza gdy na tym ekranie pojawia się jakiś niesympatyczny, niedowcipny, niedouczony i niemający do powiedzenia nic ciekawego osobnik, który nie wiedzieć dlaczego przedstawia się jako „satyryk”. Mam na myśli program „WC Kwadrans”[9], który przypadkiem włączyłem w zeszłym tygodniu i którego nigdy więcej już nie chcę oglądać. Jedno jest w tym superwulgarnym programie udane: jego bardzo trafny tytuł.

Obejrzę natomiast w nadchodzącym tygodniu, i to z wielkim zainteresowaniem, co najmniej dwa programy krajowe: film dokumentalny o Stanisławie Brzozowskim (czwartek, 2 TVP, 17:30) i widowisko oparte na wierszach Adama Zagajewskiego (środa, 1 TVP, 13:35). Po tym ostatnim z rozpędu obejrzę też pewnie program o historii Polskiego Radia (14:05), widzę bowiem w zapowiedziach, że mowa będzie o wczesnych słuchowiskach (zapewne więc o tych z Profesorem Pęduszką?...) mojego ulubionego duetu Przybora – Wasowski. Obok Starszych Panów uwielbiam od lat programy Monty Pythona, więc, choć wszystkie ich skecze (z tym ze zdechłą papugą na czele, oczywiście) znam praktycznie na pamięć, pewnie powtórzę sobie tę przyjemność w poniedziałek o 18:10 (1 TVP).

No i jako wieloletni kibic Boston Celtics będę też musiał sprawdzić, co słychać w NBA (piątek, 2 TVP, 15:30).

Wybiera Stanisław Barańczak, „Gazeta Telewizyjna”, sobota 12 listopada – piątek 18 listopada (dodatek do: „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 263), s. 1

[...] masowe podglądactwo wydaje się w samej rzeczy czymś bardzo źle świadczącym o amerykańskim społeczeństwie, ale gdzież społeczeństwo, które nie zachowałoby się identycznie, gdyby mu podetknięto pod nos do oglądania taki melodramat i zarazem dreszczowiec, a w dodatku wprost z życia wzięty? Ja bym tu winił nie tyle społeczeństwo, ile rozpanoszone mass media, dysponujące dziś takimi możliwościami technicznymi, a zarazem tak pozbawione skrupułów, że w pogoni za sensacją gotowe są wleźć z butami nie tylko do czyjejś sypialni, ale i niemal dosłownie do wnętrza czyjejś duszy.

W przypadku Simpsona doszło – ponieważ ten sportowiec i aktor był tak niezwykle popularny, a zarzucone mu morderstwo tak nieprzystające do jego publicznej „persony” – do przekroczenia całego szeregu norm zwyczajnej ludzkiej przyzwoitości. Myślę tu zwłaszcza o scenie jego ucieczki przed aresztowaniem, w samochodzie prowadzonym przez przyjaciela, kiedy to kamery TV wisiały na helikopterach parę metrów nad samochodem, a superczułe mikrofony łapały każde słowo rozmowy uciekinierów – dlatego że Simpson zagroził popełnieniem samobójstwa, a któryż telewizyjny *network* mógłby sobie pozwolić na niepokazanie takiej sceny na żywo?

W przypadku amerykańskich mediów stało się to samo, co w wypadku wolnej sprzedaży broni, której ciała ustawodawcze w USA,

ulegające – moim zdaniem, haniebnie – naciskom potężnej National Rifle Association, od lat nie są w stanie ograniczyć. Zasada nieograniczonej wolności została tak zabsolutyzowana, że przybrała, jak w *Biesach*, postać nieograniczonego despotyzmu: despotyzmu kamery i mikrofonu, które wszędzie wlezą, i despotyzmu automatycznego pistoletu, z którego może mnie ostrzelać z okna swojego mercedesa każdy kilkunastoletni handlarz narkotyków. W pierwszym wypadku zapomniano o utemperowaniu konstytucyjnie gwarantowanego prawa do posiadania broni paroma ograniczeniami, wynikającymi z oczywistego – wydawałoby się – faktu, że Ojcowie Założyciele, mówiąc dwieście lat temu o „broni", mieli na myśli muszkiety, a nie szybkostrzelne uzi...

Pozostając przy mediach i ich wścibstwie: w ostatnich latach zaczęło się chyba od afery senatora Gary'ego Harta, który wskutek nieostrożnego sprowokowania dociekliwości dziennikarzy w sprawie swoich romansów pozamałżeńskich przepadł jako kandydat na prezydenta – doszło do sytuacji, w której zdolni politycy wręcz unikają ubiegania się o urzędy, bo każdy obawia się, że natychmiast stanie się ofiarą mediów, które mu zaczną grzebać w przeszłości i w śmietniku przy domu, aż w końcu coś znajdą. W efekcie Stany mają przywódców takich jak Quayle, na którego Bush zdecydował się chyba wyłącznie z przyczyny jego szeroko rozwartych i jasnoniebieskich oczu niewiniątka.

[...]

Koszykówka poniosła ostatnio dużo strat – nagła śmierć Reggiego Lewisa, choroba Magica Johnsona, odejście od tego sportu Michaela Jordana... Ale nadal jest to niepowtarzalny element amerykańskiej kultury masowej i – co tu ukrywać – sztuka, sztuka całą gębą i w pełnym sensie tego słowa. Kiedyś, w przerwie między jednym a drugim tłumaczeniem z Szekspira, uda mi się może napisać traktacik o estetyce koszykówki, w którym udowodnię, że koszykówka na najwyższym poziomie to właściwie poezja. Jeżeli tę ostatnią uczeni definiują jako taką formę organizacji języka, którą stanowi uporządkowanie

„naddane”, służące tyko własnym celom, a nie trywialnej potrzebie porozumienia się – to cóż innego robi Jordan, kiedy, wisząc w powietrzu w trakcie wyskoku do kosza, nie wkłada po prostu piłki do kosza prawą ręką, co mógłby zrobić bez trudu i czym zdobyłby dla drużyny bez ryzyka dwa punkty, ale przekłada piłkę n a d koszem do ręki lewej i dopiero wtedy wrzuca? To przecież to samo, co rym w poezji, nawet nie zwykły rym, ale rym wewnętrzny. Ale o wersyfikacji to już może przy innej okazji...

Poeta w krawacie, wywiad, rozmawiali Michał Okoński i Adam Szostkiewicz, „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 51–52, s. 12, 13

Poeta Charles Simic, Amerykanin, ale z pochodzenia Serb, pisząc niedawno o tym, dlaczego nie ma najmniejszego zamiaru udzielić swojego poparcia żadnej ze stron konfliktu w byłej Jugosławii, przypomniał piękną anegdotę o Duke’u Ellingtonie. Zapytany przez usiłującego „ustawić” go rasowo i politycznie dziennikarza: „Czy pisze pan muzykę dla swoich pobratymców?”, wielki jazzman zareplikował: „Ma pan na myśli amatorów *beaujolais*?”. Była to odpowiedź godna poety – i odpowiedź najstosowniejsza, aby zakończyć nią moje przydługie wywody. Nie tylko dlatego, że wszyscy odczuwamy potrzebę zwilżenia gardeł lokalnym *beaujolais*, które, jak słyszę, przygotowali dla nas gościnni gospodarze. Również dlatego, że trudno o lepszą definicję poezji niż ta, do której nas doprowadziło zdanie Duke’a Ellingtona. Poezja to być może nic innego jak głos, przypominający nam, że zawsze jesteśmy c z y m ś w i ę c e j niż to jedno znaczenie i ta jedna funkcja, które chce nam nadać i do której chce nas przypisać otaczający nas świat, świat upraszczających generalizacji i redukcji, świat topornych podziałów i manipulowanych nienawiści. Bardzo być może,

że i w przyszłości nic się w tym świecie „nie zdarzy za sprawą poezji”. A jednak – „ocalić” w nim cokolwiek ludzkiego potrafi tylko ona. „*Poezja i dobroć*... i więcej nic”.

Wykład Doktora Honoris Causa Profesora Stanisława Barańczaka, w: *Uroczystość nadania Stanisławowi Barańczakowi godności Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego* [druk okolicznościowy], Katowice 1995, s. 14

Siostra [Małgorzata Musierowicz] przedstawiła mnie w swej książce jako małego geniusza, ale ja nie jestem tak dobrego zdania o sobie jako dziecku. Rzeczywiście miałem pewne upodobania, zdobyte chyba z genami matki, do bawienia się słowami, układania szarad, wierszowanych łamigłówek itp. Byłem wyczulony na wszelkie układy rytmiczne, które z czasem zacząłem dostrzegać także w poezji. Ale najpierw fascynowała mnie fikcja, ta z powieści przygodowych, pirackich, awanturniczych. Czytałem *W pustyni i w puszczy*, książki Karola Maya, *Hrabiego Monte Christo* Dumasa znałem na wyrywki. Wpływ wywarła na mnie również cała masa wierszyków wywodzących się z tzw. stalinowskiego folkloru. Do dziś rzewnie wspominam pieśń chóralną śpiewaną na akademiach w szkole podstawowej, która miała ohydny, grafomański tekst, ale oddziałujący przez swą absurdalność. Zaczynało się to od słów „Sekretarza dłoń pierwszego jasną drogą wiedzie nas...”, i ta inwersja właśnie, rym na -ego oraz wtryniony w to wszystko pierwszy sekretarz dostarczyły mi bardzo osobistych estetycznych wrażeń.

Rymujemy na Odległość [sic!], wywiad, rozmawiała Kalina Olejniczak-Rokita, „Twój Styl”, 1995, nr 10, s. 56

Jednakże – powiem może trochę zarozumiale, ale byłoby jeszcze większą zarozumiałością utrzymywać, że nie jestem ani trochę zarozumiały – kiedy sobie pomyślę o swojej wersji sonetów Szekspira albo wierszy Emily Dickinson czy Hopkinsa, czy Hardy'ego, czy Merrilla, czy tylu innych, to jakoś nigdy nie nachodzi mnie myśl, że może lepiej, aby te książki nigdy się nie pojawiły. Przeciwnie, sądzę, że pracując nad nimi, zrobiłem dobry użytek ze swego czasu i że przy wszelkich swoich wadach i niedociągnięciach („Nikt nie jest doskonały", jak głoszą ostatnie słowa jednego z głównych źródeł mojej wiedzy o życiu, filmu *Pół żartem, pół serio*) te książki na coś się ludziom przydają – jest w każdym razie lepiej, że istnieją, niż żeby miały nie istnieć.

[...]

Każdy z tych młodych ludzi, którzy przeczytali *Hamleta*, *Makbeta* czy *Romea i Julię* i na których sztuki te zrobiły choć trochę wrażenia, będzie nieść w sobie przez życie – jestem tego pewien – coś z wymiaru duchowego tych lektur, nie da się sprowadzić bez reszty do poziomu, do jakiego chce ich sprowadzić kultura „lekka, łatwa i przyjemna".

[...]

Nie byłem po prostu w stanie udawać przed samym sobą, że teksty Müllera[10] mi się podobają. Jest w tej poezji coś, co przypomina mi widziany dawno temu dowcip rysunkowy: psychoanalityk mówi do leżącego na kozetce pacjenta: „Kompleks niższości? E, nie, nie jest z panem tak źle: pan jest rzeczywiście mniej wart od innych". Bohater Müllera za wiele się skarży na to, że świat go źle traktuje, i skutkiem tych skarg jest to, że zadajemy, z czystej przekory, pytanie: A właściwie kto powiedział, że zasługujesz na coś lepszego? Pytanie to, notabene,

tyle że zadawane przez poetę samemu sobie, stanowi podstawę całej poezji Philipa Larkina, i myślę, że sformowany we mnie od dosyć dawna zamysł napisania własnych tekstów do muzyki Schuberta nie doczekałby się realizacji, gdyby nie moje późniejsze zajęcie się tłumaczeniem Larkina i wpływ, jaki jego poezja na mnie wywarła.

[...]

Nawet gdy nie piszę akurat żadnego wiersza, a tylko wchłaniam zmysłami jakiś konkretny fragment rzeczywistości – powiedzmy, szczecinę na podbródku listonosza, który wręcza mi list polecony, albo łomot perkusji z radia przejeżdżającego z otwartymi oknami samochodu – i wyobrażam sobie, jak taki szczegół można by utrwalić w słowie tak, żeby był równie namacalny jak moje doznanie. W dziewięćdziesięciu pięciu przypadkach na sto ma się poczucie zupełnej bezradności, tak jak w tym wierszu Miłosza o zjawiającej się we śnie, niesłychanie konkretnej i niepowtarzalnej gruszce, do której śniący przymierza kolejne, coraz to bardziej konkretne nazwy, aby skonstatować, że każde ze słów, jakie mu przyszły na myśl, jest tylko nazwą pewnej kategorii czy klasy zjawisk, nie tego Istnienia Poszczególnego, jakim jest oglądany przezeń owoc.

Po stronie sensu, wywiad, rozmawiali Magdalena Ciszewska, Roman Bąk, Paweł Kozacki, „W drodze” 1995, nr 10, s. 54–55, 56, 61–62, 64

Dlaczego to obniżenie lotów tak bardzo wygląda na umyślne zstąpienie pisarza [Milana Kundery] na poziom trywialnej obserwacji oraz banalnego uogólnienia właściwych literaturze rozrywkowej – tyle że w tym wypadku lektura nie dostarcza nam nawet godziwej rozrywki?

[...]

Czytelnikowi trudno będzie uwierzyć, że taka dyskretna elegancja i ogłada jest wciąż możliwa w naszym barbarzyńskim świecie, lecz *Powolność* w swojej amerykańskiej wersji n a p r a w d ę rozpoczyna się zdaniem: „We suddenly had the urge to spend the evening and night in a *chateau*". Oczyma duszy widzi się natychmiast Johna Cleese'a, hotelarza z serialu *Hotel Zacisze*, który, słysząc takie oznajmienie wypowiedziane przez parę podchodzącą do recepcji, szczerzy zęby w lizusowskim uśmiechu i mruczy błogo pod nosem: „How F r e n c h!…"). Zdaję sobie sprawę, że rozbrajająca wręcz pretensjonalność tego zdania bierze się z jego przekładu na angielski; tłumaczka musiała znaleźć na liście wyrazów bliskoznacznych coś pomiędzy „motelem" a „pałacem" i zdecydowała się na przeniesienie z oryginału „*chateau*". Miała prawo, gdyż jest to wyraz w angielszczyźnie zadomowiony, ale w tym kontekście brzmi prawie tak, jak podrabiany akcent nieznajomego przechodnia, który, oglądając z nami witrynę sklepu jubilerskiego przy Piątej Alei, częstuje nas znienacka zwierzeniem: „W mojej rrhodzinie w Eurrhopie też się nosiło brrhylanty". W oryginale francuskim samo słowo *chateau* nie brzmi oczywiście tak komicznie, ale sztuczna nonszalancja oznajmienia zaczyna już wytwarzać stylistyczną aurę sprzyjającą popisom narratora, które niebawem nastąpią.

[...]

„RADION SAM PIERZE" – głosiła klasyczna reklama; podobnie egzemplarze *Powolności* powinny mieć na sobie banderolkę z napisem: „AUTOR SAM WYJAŚNIA". Procedura jednoznacznego wyjaśniania językiem dyskursywnym, co mianowicie sądzi o tym i owym autor powieści, zostaje wprowadzona w życie również od samego początku i, podobnie jak w *Nieśmiertelności*, polega na usianiu narracji klejnotami aforyzmów. Na ich widok możemy tylko westchnąć z podziwem jak naiwna Marylin Monroe na widok prawdziwych diamentów: „muszą być warte swojej wagi w złocie!". W samej rzeczy, maksymy kierują nasze

proste umysły ku głębokim prawdom, które tylko filozof Milan Kundera i jego filozofujący narrator są zdolni wyrazić w słowach.

[...]

Dwa wątki fabularne [*Powolności*] splatają się ze sobą: akcja jednego toczy się w XVIII wieku (jej schemat jest zapożyczony, jak się dowiadujemy, z opowiadania pewnego francuskiego pisarza, które ukazało się w 1777 roku); drugi wątek jest współczesny. [...] Obie historie krążą wokół motywu miłosnego podboju i zestawiają ze sobą kontrastowo dwa sposoby, jakimi realizuje się uniwersalna formuła hollywoodzka „Boy meets Girl": Chłopak spotyka Dziewczynę, Dziewczyna robi nadzieję Chłopakowi, Chłopak zaleca się do Dziewczyny, Dziewczyna ulega Chłopakowi, Chłopak dopina swego z Dziewczyną (albo, jak to się dzieje u Kundery w ramach wątku współczesnego, właśnie n i e dopina).

[...]

Ale w chwili, gdy pisarz wkracza na ten teren [satyry na współczesne społeczeństwo], zaskakuje nas brutalnością swoich bezlitosnych karykatur; na powierzchnię tego, co miało być zabawną, niewinną opowiastką, wypływa znienacka taka ilość jadu, że czytelnik czuje zażenowanie. Wygląda to trochę tak, jakby główny konferansjer na uroczystości rozdania Oscarów po wygłoszeniu kilku typowych konferansjerskich dowcipów przeszedł nagle do politycznej tyrady demaskującej korupcję w Białym Domu albo domagającej się pomocy dla Timoru Wschodniego. Uśmiechy na twarzach widowni oczywiście gasną – i to nawet nie dlatego, że konferansjer wygłasza jakieś poważne rewelacje, ale raczej dlatego, że w odczuciu widzów kompletnie się wygłupił (występując ze swoją *idée fixe* w niewłaściwym miejscu i o niewłaściwej porze) oraz zachował nieprofesjonalnie (nie dostarczając rozrywki, za której dostarczenie mu zapłacono).

Zwolnić i wąchać, przekład autoryzowany Lidia Stefanowska, „Gazeta Wyborcza" 2000, nr 253, s. 14, 15, 16; tekst napisany po angielsku

w 1996 roku dla „The New Republic”

A tymczasem sprawa jest prosta. W świecie filmu nie dziwi nas, że istnieją dwa rodzaje aktorów: tacy jak, powiedzmy, John Wayne, którzy specjalizują się w jednym tylko typie ról, i tacy jak Dustin Hoffman, których w aktorstwie interesuje właśnie przedzierzganie się w najrozmaitsze postacie, szansa pokazania, że jeden aktor potrafi się wcielić równie przekonywająco w postać młodego absolwenta kalifornijskiego college’u, kulawego gruźlika z nowojorskich slumsów, fertycznej kobiety w średnim wieku i sędziwego Indianina. A co najciekawsze, przy tych wszystkich transformacyjnych popisach taki aktor pozostaje cały czas sobą – spod każdej roli prześwituje mimo wszystko osobowość Dustina Hoffmana, i właśnie ta gra, jaka się nawiązuje pomiędzy prawdziwą twarzą a maską, przysparza widzowi najwięcej uciechy.

Taka sama gra odbywa się w moich tłumaczeniach i coś analogicznego do niej dzieje się też chyba w moich własnych wierszach, które nie zawsze przemawiają głosem autora: zamiast monologu trwa w nich raczej dialog, echo tej naturalnej wielogłosowości świata, którą poezja potrafi w sobie odwzorować lepiej niż jakakolwiek inna dziedzina sztuki.

Niepowtarzalna prawda konkretu, wywiad, rozmawiała Irena Grudzińska-Gross, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 262, s. 8

[Pytanie o zjawiska cenione i denerwujące w USA.]

Cenię sobie rzeczy duże: wolność, poważne podejście do pracy, upór w stopniowym rozwiązywaniu pozornie nierozwiązalnych problemów społecznych, kulturę stosunków międzyludzkich, jazz, powieści George'a V. Higginsa, filmy z udziałem Frances MacDermott[11] (*Blood Simple*[12], *Fargo*) i koszykówkę. Denerwują mnie rzeczy drobne: hucpiarstwo polityków, głupota mass mediów, aberracje wymiaru sprawiedliwości, konieczność uprawiania small talku, Madonna, powieści Toma Clancy'ego, filmy z udziałem Whoopi Goldberg i brak piłki nożnej.

Szachy z Szekspirem, wywiad, w: Elżbieta Sawicka, *Przystanek Europa. Rozmowy nie tylko o literaturze*, Warszawa 1996, s. 210; pierwodruk: „Plus Minus" 1996, nr 45 (dodatek do: „Rzeczpospolita", nr 262)

[Pytanie o zestawienie w tytule antologii Barańczaka *Od Walta Whitmana do Boba Dylana* obu amerykańskich autorów.]

Przede wszystkim jest on [tytuł] aluzją do faktu, że w Ameryce granica między „wysoką" a „niską" kulturą jest bardzo nieokreślona i tolerancyjna wobec artystów-kontrabandzistów, którzy przemycają przez nią w obie strony to, co nazywamy na przykład „artystycznym nowatorstwem" albo „demokratyzacją literatury". Tak właśnie Whitman sprowadził poezję amerykańską z obłoków umownej konwencji na ziemię konkretnego doświadczenia i tak też w naszych czasach Bob Dylan podnosi swoje teksty piosenek na poziom literacki, który każe je oceniać jako dzieła kultury „wysokiej".

Ale chodziło mi również o wiele innych rzeczy. Pobrzmiewający w tytule rym jest dla mnie symbolem donośniejszych i donioślejszych Rymów czy Ech przenikających amerykańską tradycję literacką, a łączących zjawiska z pozoru biegunowo różne.

Liryki Ameryki, wywiad, rozmawiał Krzysztof Lisowski, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 264, s. 20

Recenzje apokryficzne

Obywatel Kania

Uderzające podobieństwo fizyczne Orsona Wellesa do Stanisława Kani natchnęło w roku 1980 Andrzeja Wajdę pomysłem epopei biograficznej, w której słynny aktor miał wcielić się w postać tego owianego mgłą tajemnicy bohatera historii najnowszej – najbardziej nieprzeniknionego, tak co do swojej przeszłości, jak i bieżących poglądów oraz zamiarów na przyszłość, spośród wszystkich pierwszych sekretarzy PZPR. Niestety, starania o fundusze na pokrycie kosztów produkcji – zwłaszcza na pokrycie kosztownym sztucznym śniegiem górki, z której miał zjeżdżać na saneczkach wraz z przyjacielem Kostkiem Rokossowskim wychowywany na dalekiej uralskiej północy młodociany bohater (w fazie wczesnego dzieciństwa odgrywany przez Michaela J. Foxa) – trwały tak długo, że Orson Welles tymczasem zmarł. Pragnąc zapobiec rozpierzchnięciu się zgromadzonej już niesłychanym nakładem starań i środków międzynarodowej obsady (plejada gwiazd srebrnego ekranu: sir Anthony Hopkins jako Władysław Gomułka, Whoopi Goldberg jako Zofia Gomułkowa, sir John Gielgud jako Edward Gierek, Charles Bronson jako Lech Wałęsa, Marcello Mastroianni jako Jacek Kuroń, Walter Matthau jako Tadeusz Mazowiecki, Jerry Lewis jako Antoni Macierewicz, piosenkarka Cher jako Leonid Breżniew i Arnold Schwarzenegger jako Barbara Labudowa), reżyser podjął zapewne nieco zbyt pochopną i ryzykowną decyzję zastąpienia Orsona Wellesa rodzimym naturszczykiem, a mianowicie Ernestem Bryllem. To właśnie jego charakterystyczne górne siekacze oglądamy na wielkim zbliżeniu we wstępnej scenie filmu, kiedy to z ust umierającego dostojnika partyjnego wydobywa się wraz z ostatnim tchnieniem zagadkowe ostatnie słowo: „ROZBUD...”. Czego początkiem są te dwie sylaby? Jaki testament pozostawia przyszłym pokoleniom konający sekretarz? Jakie zadania stawia przed pogrążonym w żałobie narodem? O co każe mu

walczyć? O dalsze konsekwentne ROZBUDzanie w masach ludu pracującego świadomości klasowej? O dalszą pomyślną ROZBUDowę państwowych wytwórni sznurka do snopowiązałek? Odpowiedzi na te pytania – jakże brzemienne w potencjalne skutki oraz reperkusje – szuka w filmie Wajdy ambitna i niecofająca się przed niczym młoda dziennikarka (rola Emmy Thompson, umiejętnie balansującej na granicy euforii i histerii, szczególnie w scenach ślęczenia nad kartotekami w Archiwum Historii Partii i Ruchu Robotniczego). Zakończenie epopei przynosi jednak odpowiedź najzupełniej nieoczekiwaną: w ostatnim kadrze przed naszymi oczami pojawiają się płonące na stercie innych rupieci uralskie saneczki, symbolizujące utraconą bezpowrotnie arkadię szczęśliwego dzieciństwa bohatera. Wytłoczony na nich napis РОЗБУД pozostaje wprawdzie nadal niewyjaśniony, ale jasne staje się przynajmniej przesłanie filmu: i dla bohatera historii najnowszej, i dla nas wszystkich jest z reguły znacznie lepiej, gdy bohater historii najnowszej daje spokój historii najnowszej, a w zamian poświęca wszystkie siły karierze w dziedzinie saneczkarstwa.

Ociec Krzesny (IV): Prać?

Staropolska mafia szlachecko-zagrodowa, osławiona Koza Nostra, oparta na silnym kulcie rodziny i ślepym posłuszeństwie wobec głowy rodu, Oćca Krzesnego, terroryzuje „ofertami nie do odrzucenia” (w roli końskiego łba – gościnnie Richard Chamberlain) zaściankowe banki na Podolu, zmuszając je do prania czerwońców pochodzących z przemytu konopi. Tak w skrócie przedstawia się tło akcji naszego rodzimego *remake*’u amerykańskiego *Ojca chrzestnego*. Zamiar adaptacji tego arcydzieła do warunków życia w dawnej Polsce niewątpliwie dobrze świadczy o ambicjach reżysera Franciszka Kopuli, powiódł mu się jednak tylko częściowo. Główny tego powód to błędy w obsadzie. W roli tchnącej naturalnym dostojeństwem matki rodu stanowczo nie powinna była wystąpić akurat Hanka Bielicka. Nieporozumieniem jeszcze bardziej drastycznym jest Gustaw Holoubek jako żywiołowy i brutalny Sonny, najstarszy syn głowy rodu; w scenie masakrowania szwagra pod sikającym hydrantem (tu zastąpionym przez przeciekające koryto z wodą dla koni) nasz znakomity aktor nie umie, szczególnie w trakcie kopania w nerki, w czym dodatkowo przeszkadzają mu poły kontusza, pozbyć się swego charakterystycznego autoironicznego dystansu. Może tylko Wiesław Michnikowski znajduje pole do popisu w roli innego z synów, sentymentalnego i słabego Freddiego, natomiast wybór Kazimierza Kaczora do roli Michaela (w wersji Coppoli – Al Pacino) czy Danuty Rinn do roli jego narzeczonej (Diane Keaton) wydaje się podyktowany jedynie powierzchownym podobieństwem zewnętrznym. Nawet ten ostatni czynnik nie mógł jednak przecież wchodzić w grę przy podejmowaniu decyzji o zaangażowaniu w roli tytułowej (w jej części retrospektywnej jako Oćca Krzesnego rozpoczynającego dopiero karierę w świecie zbrodni i bezprawia) Krystyny Jandy; mogło na tym zaważyć chyba tylko rymowanie się nazwisk „Jando!” (w wołaczu) i „Brando”. Czynnik wizualnego

podobieństwa pomaga nieco bardziej Maryli Rodowicz, grającej Oćca w wieku podeszłym, ale scena śmierci na grządce pomidorów wypadłaby znacznie lepiej, gdyby jej odtwórczyni nie kazano nucić pod wąsem piosenek w stylu *soul* do tekstów polskich poetów barokowych i w przerwach między zwrotkami zamawiać dla siebie przez telefon tradycyjny portret trumienny. W filmie rażą zresztą liczne anachronizmy. W siedemnastowiecznej Polsce nie do pomyślenia było, aby najstarszy syn pana domu w trakcie uroczystości weselnych poturbował wścibskiego fotografa i roztrzaskał mu kamerę; przeciwnie, tego rodzaju zadania powierzano tradycyjnie synom młodszym. Nie wspominamy już nawet o scenie jedzenia pizzy, którą w domach szlacheckich, nawet zaściankowych, spożywano z zasady przy użyciu sztućców, a nie rękami, jak to się dzieje w tym wynikłym z pewnością z dobrych chęci, ale niestety nie całkiem udanym filmie.

Czterej pancerni i siedmiu samurajów, czyli w sumie dwunastu gniewnych ludzi (pies też człowiek)

Pod tym przydługim oraz arytmetycznie i zoologicznie nie do końca chyba przemyślanym tytułem ukrywa się pionierska w naszej kinematografii próba zmierzenia się z wymogami gatunku zwanego w hollywoodzkim żargonie westernem ryżowym. W tym wypadku należałoby nawet mówić o easternie ryżowym, ponieważ Japonia, jak wiemy, leży na wschód od Polski, a nie, jak od Ameryki, na zachód. Pułkownik Janusz Przymanowski jako scenarzysta i tym razem nie zawiódł miłośników swego talentu, a reżyser Jerzy Hoffman w sztuce stopniowania napięcia przeszedł sam siebie i dotychczas nie powrócił (ubrany był w granatową kurtkę ortalionową i spodnie od dresu w kolorze beżowym). Fabuła ma za podstawę rzeczywiste wydarzenie. W ostatnich miesiącach drugiej wojny światowej czwórce przyjaciół z radzieckiej jednostki pancernej stacjonującej na Kamczatce przerywa ich zwykłe wieczorne zajęcia (grę w brydża i ćwiczenie kwartetów smyczkowych Szostakowicza) wiadomość, że nazajutrz mają zostać rzuceni wraz z czołgiem w trybie nagłym na front zachodni, ściślej: w okolice płonącego Reichstagu.

Perspektywa czternastu miesięcy podróży w pozbawionym resorów pojeździe, w dodatku przez tereny o nie najlepiej zorganizowanej sieci stacji benzynowych, powoduje, że nasi bohaterowie zaczynają się zastanawiać. „*K japoncam bliże czem k jewropiejcam, ech, bliże!...*” – wzdycha marzycielsko dowódca czołgu, Rosjanin Sasza. „Japonia – *toże* państwo Osi...” – wtrąca z charakterystycznym kirgiskim akcentem i, jak to Kirgizi, podkręcając energicznie wąsa, obsługujący działo Kirgiz Mahmed. „Państwa Osi – *nasz wrag...*” – odpowiada trzeci z załogi, służący jako żywa tarcza przy szarżach na okopy nieprzyjaciela, Niemiec nadwołżański Wolfgang. „*Wraga* – bić należy...” – uświadamia

przyjaciołom kierowca czołgu, prosty taksówkarz z Powiśla, Polak Franek (opalizująca psychologicznymi odcieniami rola Zbigniewa Zapasiewicza). Z czterech gardeł dobywa się jeden okrzyk: „*Dawaj na Wostok!*”. Ta wstępna decyzja daje początek całej serii przygód, w których główną rolę odgrywa ukochana maskotka załogi suczka Łajka. To ona testuje pola minowe, rozsiane po tundrze przez kolaborujących z Japonią skośnookich Mandżurów; to pod nią załamuje się lód na – wbrew przewidywaniom – nie do końca zamarzłym Morzu Żółtym, co pozwala sunącemu za Łajką czołgowi bezpiecznie się wycofać; to wrażliwy węch suczki wreszcie ostrzega naszych bohaterów przed zakąskami restauracji. Kulminacyjną sceną filmu jest szarża wsławionego straceńczą odwagą konnego oddziału Siedmiu Samurajów-kamikaze.

Z okrzykiem „Za Japonię, za cesarza!” atakują oni czołg, uzbrojeni jedynie w szable. Zręczność w operowaniu tą staroświecką bronią, tudzież zaczerpnięta z filozofii zen umiejętność koncentracji, czyni ich jednak straszliwym przeciwnikiem: każdy z samurajów potrafi w pełnym galopie trafić końcem szabli w szczelinę obserwacyjną czołgu, porysować karoserię albo wręcz jednym zamachem odrąbać lufę działa. Że z tej walki z przeważającymi siłami wroga zwycięsko wychodzi czołg, to znowu zasługa Łajki, która bezustanną bieganiną i denerwującym szczekaniem oraz pętaniem się pod kopytami koni odwraca uwagę jeźdźców i sprawia, że wzniesiona szabla odrąbuje zamiast lufy raczej japońskie ramię wraz z barkiem albo górną połową tułowia. Po trzykrotnym powtórzeniu się – w jednoczesnym obopólnym wykonaniu – tego rodzaju błędu sztuki wojennej na placu boju pozostanie jedynie Toshiro Mifune, który popełnia, z dużą wprawą, tradycyjne *seppuku*. Tym pogodnym akcentem film mógłby właściwie się skończyć; pewnym przedobrzeniem ze strony realizatorów jest ostatnie ujęcie, w którym Łajka przynosi w zębach czyjąś, najwyraźniej samurajską, uciętą dłoń, a jednocześnie bohaterowie, pokrzepiając się zdobyczną sake i przymierzając japońskie zegarki, wznoszą chóralny okrzyk: „*A tiepier’* na Reichstag!”.

Przepraszam, czy tu myją?

Ta komedia z życia drobnych posiadaczy zakładów usługowych łączy w sobie – z charakterystycznym dla reżysera Barka Piwowskiego postmodernistycznym eklektyzmem – wątki i legendarne rekwizyty filmów tak różnych jak *Strach na wróble, Noce Cabirii* i *Masakra w Teksasie przy użyciu piły łańcuchowej*. Z pierwszego z tych klasycznych dzieł zaczerpnięta została sceneria myjni samochodowej (o której posiadaniu w *Strachu na wróble* marzyli, jak pamiętamy, bezskutecznie Al Pacino i Gene Hackman), z drugiego – usługi erotyczne jako źródło utrzymania głównej bohaterki (poświęcając na ołtarzu sztuki nawet swoje małżeństwo ze znanym reżyserem Fryderykiem Machą, Julietta Maszyna przed rozpoczęciem kręcenia przeprowadziła gruntowne studia środowiskowe i odbyła dłuższą praktykę w terenie), z trzeciego wreszcie – piła łańcuchowa. Wszystkie te trzy wątki łączy w krwistą całość główny bohater męski, w młodości czołowy bokser wagi koguciej warszawskiej Gwardii i porucznik Milicji Obywatelskiej, obecnie na emeryturze, ale w kwiecie wieku, Józef „Kalafior” Utykaj (kreacja Sylwestra Scalonego, która pozostanie w annałach filmowego komizmu akustycznego dzięki zaskakującemu wykorzystaniu nadmuchiwanej poduszki gumowej w retrospekcyjnej scenie oficjalnej odprawy milicjantów przed rozpoczęciem codziennych czynności dochodzeniowych). Nie mając co zrobić z nadmiarem energii, a jednocześnie pragnąc jakoś się znaleźć w nowej kapitalistycznej rzeczywistości, popularny Kalafior zakłada na warszawskim osiedlu Władysława Laskonogiego luksusową myjnię samochodową, powierzając jej prowadzenie zaufanej byłej koleżance z Brygady Obyczajowej i partnerce conocnych patroli w warszawskich dzielnicach rozpusty, Sabinie „Buonie” Koniecznej. Jakież jest jednak jego zdumienie, kiedy po paru miesiącach funkcjonowania myjni, do której nasz dziarski emeryt początkowo nie zagląda z powodu uczulenia

alergicznego na płyn hamulcowy, pierwsza niezapowiedziana wizyta otwiera mu oczy na to, czym w istocie jest ta pożyteczna placówka i co się kryje pod sloganem „Świadczymy usługi dla ludności”. Obrotna Sabina, wspomagana przez szóstkę młodych współpracownic, znanych w okolicy jako Sextecik, rozszerzyła zakres usług oferowanych kierowcom: myjnia samochodowa jest wprawdzie rzeczywiście myjnią samochodową, ale zarazem – do tego stopnia zarazem, że z użyciem piany z tych samych detergentów – salonem kąpielowym i masażu erotycznego, reklamującym się hasłami „Dbasz o wóz – my dbamy o kierowcę”, „U nas bez kolejek olej i olejek”, „Wypieścimy ci karoserię”, „Twoja mazda jest w dobrych rękach” i tym podobne. Tryskającego humorem zakończenia nie zdradzimy, napomkniemy jedynie, dla pobudzenia ciekawości Czytelnika, że do takiego akurat finału mogło w filmie dojść wyłącznie dzięki temu, iż w tym samym pawilonie na osiedlu sąsiaduje z myjnią-salonem inna placówka usługowa, a mianowicie czynna całą dobę wypożyczalnia ciężkiego sprzętu elektromechanicznego.

Dzieje jednego wycisku

Dobrze się niegdyś zapowiadająca reżyserka Jolanta „Mądra Jola” Hola-Holland najwyraźniej nie potrafi wyzwolić się z pęt krępującej ją obsesji tematycznej. Po sukcesie jej debiutu dokumentalnego, filmu *Szczęki* (ten trwający równe osiem godzin i nakręcony w jednym ujęciu zapis przebiegu nocy śpiącego mężczyzny w starszym wieku – pokazywanego w nowatorski sposób przez pryzmat stojącej na nocnym stoliku szklanki z wodą i sztuczną szczęką – dzięki swojej umiejętności dawkowania napięcia, wnikliwości psychologicznej i lapidarności dialogu wzbudził kilka lat temu sensację jako *eine polnische Wirtschaft* na festiwalu w Mannheim), lekkie rozczarowanie przyniósł jej drugi obraz i zarazem pierwsza próba fabularna, komedia satyryczna *Zgryz*. O jej przyjęciu przez krytykę mogą dawać pewne wyobrażenie tytuły recenzji: *Krzywy „Zgryz”*, *Czemu służy ta kąśliwość?!*, *Szczękościsk*, *Parodia czy paradentoza?*, *Jęk i zgrzytanie zębów* – przykłady można by mnożyć. Dramat powstańczy *Kanał* miał szansę wyjść z wąskiego kręgu uzębienia na szersze wody, niestety jednak konfrontacja postaw moralnych jego AK-owskich bohaterów – zmuszonych do zadecydowania, czy w trudnej sytuacji wędrówki kanałami Śródmieścia domaganie się przez łączniczkę Jagienkę leczenia kanałowego jej prawej dolnej dwójki zamiast niewątpliwie łatwiej wykonalnego rwania jest naturalnym prawem młodej jednostki ludzkiej, szkodliwym luksusem, czy może tylko niesmacznym kalamburem – spaliła na panewce z przyczyn technicznych: pragnąc naturalistycznie oddać mroki kanałów, Hola-Holland wyeliminowała całkowicie oświetlenie, skutkiem czego zęba, podobnie zresztą jak wszystkiego innego, w ogóle nie widać. Kolejne filmy reżyserki, *Kleszcze*, *Plomba*, *Przez zaciśnięte dziąsła*, a zwłaszcza *Bez znieczulenia*, raziły rosnącą monotonią odgłosów

wydawanych przez wiertarkę i nie najlepszym stanem emalii u wielu czołowych skądinąd aktorów.

W tej sytuacji trudno było przypuścić, że film przygodowy z życia techników dentystycznych, jak reklamowano *Dzieje jednego wycisku*, w czymkolwiek poszerzy horyzont jamy ustnej, w którym z zapałem godnym lepszej sprawy obraca się od lat nasza reżyserka. To prawda, że wątek bezskutecznych starań o puszkę gipsu zapewnia akcji nieco ożywienia i że Daniel Olbrychski doskonale rozgrywa scenę płukania odlewu pod kranem, w kwestii samej techniki dentystycznej jednak film nie wychodzi poza komunały, niefortunne użycie koloru powoduje nadmierną żółtawość koron w zbliżeniach, a moralne problemy środowiska przedstawione zostały w sposób połowiczny.

Migrena

Z dawna zaginione, a obecnie (przy okazji porządkowania schowka przy kuchni w domu reżysera) szczęśliwie odnalezione arcydzieło Ingmara Bergmana udowadnia to, co każdy z nas nie od dziś podejrzewał: siłą tego twórcy jest nie realizm psychologiczny i nie pesymizm filozoficzny, ale rewizjonizm historyczny. *Migrena* to szwedzka odpowiedź na nasz *Potop*. Tytuł, jak zawsze u Bergmana, tai w sobie ukrytą dwuznaczność: oznacza Polskę, tę wieczną migrenę Europy, a zarazem dosłowną migrenę, której silne ataki nękają, dosłownie bez chwili przerwy, główną bohaterkę, profesorkę historii środkowosłowiańskiej na uniwersytecie w Uppsali, spędzającą urlop naukowy na bezludnej wysepce w pobliżu Bornholmu. Film o tyle nie pozwala nam zapomnieć ani na moment o cierpieniu dręczącym Karolinę Gustawę, że ekran przez całe cztery godziny i siedemnaście minut seansu pokazuje wyłącznie jej twarz w dużym zbliżeniu (rola Bibi von Sydow stanowi słup milowy w historii kinematografii dzięki wprzęgnięciu w jak zawsze ekspresywną mimikę tej wielkiej aktorki tym razem również wirtuozersko opanowanego ściągania nozdrzy i tiku lewej brwi). Choroba, a także zniechęcenie do pracy naukowej, wskutek kłód rzucanych jej pod nogi przez tradycyjnych historyków, sprawiły, że bohaterka cierpi na nerwicową niemotę. Oryginalny chwyt reżysera-scenarzysty polega w tej sytuacji na wprowadzeniu (dzięki odbiciu w okularach Karoliny Gustawy) postaci pielęgniarki-ochotniczki Gustawy Karoliny (pociągająca w białym czepku, zwłaszcza w scenach, gdy pojawia się wyłącznie w nim, Ull Livman). To, że jest ona studentką podyplomową naszej milczącej bohaterki, pozwala obejść trudność wynikającą z faktu, że Karolina Gustawa nic nie mówi. Mówi za nią, i to bez ustanku, Gustawa Karolina, głównie czytając na głos odbitki rozpraw swojej mistrzyni i zgłaszając polemiczne uwagi wobec ich tez. Tezą, która sprowokowała najsilniejsze opory tradycyjnie sympatyzującego z Polską uppsalskiego środowiska

naukowego, jest śmiałe twierdzenie, że tak zwany potop nigdy nie miał miejsca. Odarta z mitów prawda historyczna przedstawiać się ma następująco: król Kazimierz, obawiając się wejścia od wschodu kozackich czołgów, doszedł do jedynie słusznego wniosku, że Rzeczpospolita może zapewnić sobie bezpieczeństwo wyłącznie wtedy, gdy stanie się zamorską kolonią Szwecji. Rada w radę, przesłana zostaje kanałami dyplomatycznymi prośba o udzielenie bratniej pomocy i dochodzi do upragnionej inwazji. Radosne zagważdżanie kolubryn obronnych w klasztorach całego kraju (akcję, której sens zupełnie wypaczył Sienkiewicz) mąci jednak zła wiadomość znad Bałtyku. Okazuje się, że kiedy na plaży pod Świnoujściem otwarły się włazy pierwszych transporterów opancerzonych i niewierzący własnym oczom Szwedzi stwierdzili całkowity brak koszy plażowych, przebieralni i wypożyczalni sprzętu motorowodnego, tak daleko posunięte zacofanie cywilizacyjne spowodowało u nich natychmiastowy upadek morale i gremialne wycofanie się do ojczyzny. Całą historię rzekomego potopu natomiast sfabrykowali na użytek łatwowiernego Zachodu sami Polacy, w swoim skądinąd chwalebnym poczuciu dumy narodowej niepotrafiący się pogodzić z faktem, że stanowią dla Szwecji kolonię tak mało atrakcyjną.

O wszystkim tym dowiadujemy się z ust przeważnie nieobecnej na ekranie Gustawy Karoliny, która, daremnie próbując przedrzeć się przez zasłonę milczenia Karoliny Gustawy, w ostatecznej frustracji posuwa się do, jak się można domyślić, zostania jej kochanką. Ostatnie trzy kwadranse filmu to prawdopodobnie ostra scena erotyczna, na co wskazywałoby lekkie zamglenie okularów Bibi von Sydow oraz wyszeptane przez nią w ostatniej sekundzie filmu, niejako na wzór Molly Bloom z *Ulissesa*, symbolicznie polsko-szwedzkie słowo „TAK” (po naszemu w tego rodzaju sytuacji oznaczające, jak wiadomo, „proszę”, a po szwedzku „dziękuję”). *Migrena* imponuje dociekliwością psychologiczną i odwagą w głoszeniu drażliwych prawd o narodowym przemyśle farmaceutycznym. Bogatą oprawę pracy magisterskiej Ull Livman zapewniła introligatornia Svenska Bokbinder. W roli słyszanego

z kuchni hydraulika jak zawsze subtelny intonacyjnie Max Harriett von Andersson.

Paskudny Leon

Jak już sam tytuł wskazuje, ta rozdzierająca farsa węgiersko-fińska to pierwszy w dziejach filmu przypadek koprodukcji i koprofagii dwu kultur nieindoeuropejskich. Osadzona w całości na skalistym, chłostanym bałwanami wybrzeżu Balatonu, akcja filmu łączy w sobie pochmurną nastrojowość rapsodii Sibeliusa z ognistym tempem i wysokim wymachem kankanów z operetek Franza Lehara. Wesoła wdówka z Helsinek, Zuza Urho *primo voto* Kekkonen (brawurowa rola Ivanki Trumpovej), przybywa nad Balaton w męskim przebraniu i z przyklejonym zawadiackim wąsem, z zamiarem zaciągnięcia się, rzekomo jako podporucznik Laszlo Nagy-Belabartok, do miejscowego regimentu słynnych z temperamentu balatońskich huzarów wodnych. Kradzież salami z kasyna garnizonu staje się początkiem serii anatomicznych nieporozumień, rozgrywających się na posępnym tle puszty i owczarków węgierskich. Motorem wielu zabawnych spięć jest zwłaszcza fakt, że wbrew oczekiwaniom namiętnej Zuzy, mimo przynależności do tej samej grupy językowej ugrofińskiej, język fiński i węgierski w codziennym użyciu nie mają ze sobą – jak się okazuje – nic wspólnego. Słowo „Helsinki” w języku węgierskim oznacza na przykład „amfibia”, a węgierskie słowo „heksenszus” po fińsku oznacza „dziecko płaci połowę”. Kulminacyjna scena łyskania biustonoszem spomiędzy wyłogów rozpiętego na piersi huzarskiego munduru (debiut dublerki Magdy Lentyi, o której jeszcze nieraz usłyszymy, i to z dwóch powodów) odbywa się na rowerze wodnym, którym zdemaskowana wdówka usiłuje uciec do Szwecji. Zwraca uwagę sprawny montaż roweru i doskonała dźwiękowa ścieżka zdrowia. Jedynym rozczarowaniem jest Klaus Maria Bockemühl w roli pułkownika Imre Dolnay-Vargi: mimo dobrego opanowania języka madziarskiego ten zasłużony Austro-Węgier zbyt często zapomina o tym, że „Franz List”

należy wymawiać jako „Franz Liszt”, i wymawia go jako „Franz Lischt”.

Przewinęło z wiatrem

Nie bez kozery ta imponująca oryginalnością i rozmachem „epopeja pieluszkowa” (*diaper epic*), jak ją natychmiast ochrzciła krytyka amerykańska, zdobyła tegorocznego Oscara za efekty specjalne. Przed naszymi oczami rozciąga się wielobarwna tkanina codziennych doświadczeń młodych rodziców, temat jakże rzadko podejmowany przez współczesną kinematografię. W sensie fabularnym rzecz stanowi – jak łatwo się domyślić z prawie identycznego brzmieniowo tytułu – kontynuację i zarazem przeniesienie w dzisiejszą epokę słynnego szlagiera filmowego z udziałem Clarka Gable’a i Vivien Leigh. W nowym wcieleniu aktorskim (Danny DeVito i Vanessa Redgrave) legendarna para kochanków, zamiast rozejść się na zawsze po ucinającym ich romans, wypowiedzianym na progu drzwi wejściowych sławnym zdaniu Gable’a: „*Frankly, my dear, I don’t give a damn*”, schodzi się znowu i płodzi trojaczki. Nie trzeba dodawać, że istotność wspomnianej substancji codziennych doświadczeń rodzicielskich oraz zmysłowa intensywność tychże doświadczeń zostają podniesione przez tę prostą okoliczność do trzeciej potęgi. Między ofiarnymi rodzicami narasta jednak konflikt stanowiący wierne odbicie sporów, które nurtują – i nieraz dzielą – wiele dzisiejszych rodzin: czy korzystać – jak chce prostoduszny zwolennik postępu technologicznego, Danny – z pieluszek jednorazowego użytku, czy raczej sięgnąć po staroświecką tetrę, za którą opowiada się niebaczna na trudy prania obrończyni środowiska naturalnego, Vanessa? *Przewinęło z wiatrem* to niewątpliwie film z tezą, ale tezą, od której rozstrzygnięcia zależą nie tylko losy plantacji Danny’ego i Vanessy, lecz i losy planety. W roli wiernej murzyńskiej służącej doskonały debiut aktorski Michaela Jacksona. Sławne zdanie Clarka Gable’a raz jeszcze – w scenie kulminacji konfliktu małżeńskiego – rozbrzmiewa z ekranu, wypowiedziane ustami

Danny’ego DeVito, choć lekka modyfikacja ostatniego wyrazu stanowi chyba niepotrzebną kropkę nad „i”.

Posłowie

Czarodziejska góra Thomasa Manna ukazała się w 1924 roku. Kilka lat wcześniej zakończyła się wojna światowa, jeszcze wtedy nienazywana pierwszą. Kultura, trwałość społeczeństw, egzystencja nadal jednak pozostawały w kryzysowym ogniu pytań, i wciąż pojawiały się nowe. Dialogowe starcia Settembriniego i Naphty, antagonistów z niemieckiej powieści, stanowiły złożony komentarz do sytuacji, w jakiej znalazły się Europa i świat. Niemal pół wieku później Stanisław Barańczak uznał ten spór za nieprzedawniony. Połowa lat siedemdziesiątych była czasem po kontrkulturowej rewolcie, totalitarne państwa istniały nadal, na (permanentny, jak się zdaje) kryzys demokracji w wolnym świecie niektórzy reagowali ideologiami i terrorem. W Polsce autorytarna stagnacja wydawała się bezwyjściowa, i nie chodziło tylko o istotną zmianę społeczną, lecz często również o krytyczny opis życia w tym państwie. Barańczak opowiedział się po stronie Settembriniego – z niezbędnym zastrzeżeniem. Patos wygłaszanych przezeń tyrad już u Manna był przedstawiany nie bez ironii, którą XX wiek okrutnie wzmocnił. Potrzebna okazała się zatem istotna korekta stylistyczna, stąd od razu, w tytule eseju poznański pisarz zapowiedział *Zmieniony głos Settembriniego*: rolę powieściowego humanisty powinien przejąć poeta współczesny. Jak można przypuszczać, niejeden spośród tych, o których pisał Barańczak w *Etyce i poetyce* (1979). Książkę tę nieprzypadkowo otworzył wspomniany szkic o Settembrinim. Do roku 2017 przybyło nam w świecie doświadczeń. Na tyle dużo, że trudno o odpowiedź.

Esej Barańczaka wywołał wiele i bardzo różnych komentarzy już po ogłoszeniu w tygodniku „Literatura” (1975), nie przestaje również fascynować badaczy po latach. Szczególnie intrygująco brzmi glosa Andrzeja Falkiewicza pochodząca jeszcze z lat siedemdziesiątych, ale ogłoszona przezeń sporo później w sylwicznej książce:

> SETTEMBRINI REDIVIVUS w artykule-manifeście Barańczaka napisanym wg *Czarodziejskiej góry*. Sette contra Naphta – pisze Bara – tertium non datur. Otóż datur datur – tertium to Peppercorn. W jednym rogu sali ustawcie humanistę Sette, który Cyceronowymi zdaniami będzie odpierał argumenty radykalizmu Naphty ostrzone na Loyoli i Nietzschem, w drugim rogu postawcie mynheera Peppe z jego „oto jest" „tu jest oto" popartym sugestywnymi gestami palców (potem, jak wiemy, zapraszał na jajecznicę zakropioną jałowcówką). Wszyscy porzucą tamtych protagonistów i urzeczeni zapatrzą się w dukającego Holendra.
>
> W tej pomyłce jest cały Bara: odważny, systematyczny, wyznaczający sobie ściśle ograniczone pole penetracji. Więc skoro się zajął argumentami intelektualnymi, to i nie mógł docenić potęgi gestu, ceremoniału. No, mówiąc między nami, nie zauważył również, że Naphta jest za dobry żeby weń bez reszty wcielać argumenty dzisiejszych władców. A przeto nie mógł też zauważyć ograniczeń Sette.[1]

W niezwykle sugestywnym komentarzu pojawiło się kilka nieścisłości. Barańczak dostrzegał niewątpliwie różnicę między Naphtą a Breżniewem czy Gierkiem, tyle że ogłosił swój szkic w periodyku ukazującym się oficjalnie, gdzie uogólniający charakter maski powieściowej postaci chronił również przed cenzorską ingerencją. Po wtóre, jako badacz kultury masowej[2], po wielokroć analizował znaczenia gestów i obrzędów. Po trzecie wreszcie (o czym była już tu mowa), ograniczenia Settembriniego zostały przez Barańczaka wskazane wprost. Cóż, Falkiewicz, autor *par excellence* oryginalny, skupił się bardziej na tym, co sam pisze, niż na opisywanym, i brak w tej uwadze ironii (no, prawie nie ma) – *Takim ściegiem:* jest dziełem przede wszystkim estetycznym, reguły krytyki literackiej mogą być tu zawieszane. Co nie znaczy oczywiście, że książka ta nie posiada walorów poznawczych. Falkiewicz, wbrew Barańczakowi, znajduje tedy trzecie wyjście. O ile Settembrini i Naphta stali się nieledwie alegorycznymi reprezentantami (odpowiednio) tradycji humanistycznej i totalitarnego zagrożenia, o tyle Peeperkorna nie sposób zamknąć w jednej wyjaśniającej formule. Da się przecież – częściowo – opisać tę postać za pomocą niektórych cech charakterystycznych dla kultury

masowej. Pełne zachwytu przyjęcie tego bohatera przez mieszkańców sanatorium Berghof przypomina fascynację, jaką budzą współczesne gwiazdy kultury popularnej. Peeperkorn nie mówi niczego istotnego, a jego występy odbierane są z wysoką rewerencją. Poza tym zapewnia współpacjentom właśnie rozrywkę. Pisze zresztą dalej Falkiewicz: „A przyszłość Polski? Rozstrzygnie się między «tu oto jest» spikerów tv, popartym coraz szerszą strugą małych fiatów – lub niemożnością zapewnienia takiej strugi, co prawdopodobniejsze”[3]. Znamienne, że Falkiewicz posłużył się szczegółem wybranym z jednego ze środków masowego przekazu oraz przykładem konsumpcjonizmu w peerelowskim modelu lat siedemdziesiątych. A to już są niezbywalne składniki świata przedstawionego wierszy Barańczaka i przedmioty interpretacji w jego pismach krytycznych. Kultura masowa nie jest więc zjawiskiem wybieranym zamiast tradycji humanistycznej albo totalitaryzmu, nie jest w stanie uniknąć tej opozycji. Okazuje się natomiast trzecim czynnikiem, w niebagatelny sposób modyfikującym spór.

W czasach pisania *Etyki i poetyki* Barańczak przeciwstawiał poetę spadkobiercom Naphty. Pod koniec następnej dekady siły obu antagonistów nadal dalekie były od wyrównania, chociaż zmieniła się druga postać. Od innego zatem modelu dialogu wychodził autor w szkicu (tym razem) zamykającym tom *Tablica z Macondo*:

> Pisanie wierszy nie jest może niczym więcej niż odgrywaniem roli prostodusznego partnera w kabaretowym skeczu, w którym głównym komikiem – monologującym bez chwili odpoczynku, niedającym sobie przerwać, przekrzykującym nas bez ceregieli – jest świat. [...] Oczywiście, jeśli w tym porównaniu świat występuje w roli komika, to takiego, którego dowcipy bawią nas raczej rzadko, niemal na zasadzie wyjątku. Lecz choć jowialnego humoru naprawdę trudno się w nich dopatrzyć, żarty tego akurat wykonawcy spełniają mimo wszystko podstawowy warunek komizmu: są zaskakujące [...] Odezwania prostodusznego partnera dialogu nie przyciągnęłyby, rzecz jasna, naszej uwagi,

> gdyby nie były częścią składową skeczu z rozgadanym światem w roli głównej – tym komikiem, który stoi nieodmiennie w centrum naszego zainteresowania z jednego prostego powodu: jest wszystkim, co znamy. [...] Prostoduszny partner komika koniec końców musi się okazać ofiarą jego szyderstwa – do świata, nie do poety należy ostateczna pointa. Choć jednak poeta w tej roli nie ma ostatniego słowa – ma przynajmniej szanse cokolwiek powiedzieć. Zawsze to więcej niż rola niemego statysty.[4]

Świat, z którym poeta przegrywa, jest w zaproponowanej metaforze figurą totalną, i ta pokonująca jednostkę całość ma niewątpliwie charakter ponadpolityczny. Scenka ze skeczem pochodzi oczywiście z kultury popularnej. Tekst napisany został jako wstęp do wyboru przekładów wierszy Barańczaka na język angielski, którego to tomu pierwszym adresatem był odbiorca amerykański. Nie umiem rozstrzygnąć, czy autorskie porównanie stanowi aluzję do konkretnych tamtejszych artystów kabaretowych (i programów telewizyjnych), czy też, zgodnie z upodobaniem pisarza, byłby to rodzaj *exemplum*. W każdym razie totalizujący świat spersonifikowany został jako postać z kultury popularnej, co nie pozostaje bez znaczenia. Nie żebym sugerował, iż jest Barańczak bezwzględnym oponentem tej dziedziny kultury, pojawił się jednak u niego koncept, w którym – przynajmniej w jakiejś mierze – ujawnia ona swój nicościujący potencjał, skoro antagonistą figury poety staje się komik z popularnego widowiska. Owszem, dokonuję teraz pewnego przesunięcia na zasadzie *totum pro parte*, wywodząc cały rodzaj kultury z jednej postaci, lecz i u autora postać ta jawi się jako (cały) świat. Innego negatywnego uogólnienia z interesującej nas dziedziny dokonał Barańczak w tytułowym eseju tomu:

> Uprawiając na co dzień czytelnictwo tablic rejestracyjnych (a trudno go nie uprawiać, skoro w tym kraju [USA] znaczną część dnia spędza się za kierownicą), ma się najczęściej do czynienia, tak samo zresztą jak przy zgłębianiu innych gatunków literatury masowej, z konwencjonalnością, nudą i tandetą.[5]

Autor *Ja wiem, że to niesłuszne* powracał do kultury masowej i popularnej wcale często, przy wielu różnych okazjach. Wykorzystywał wzięte z niej motywy w poezji, w szkicach krytycznych analizował dokonania wywodzące się z tego obszaru, proponował też ujęcia uogólniające i teoretyczne, w niejednym wywiadzie mówił o zjawiskach z masowych obiegów kultury. Sięgał wreszcie do kultury popularnej, by zaproponować *exempla* przydatne w postawieniu problemu. Poza skomentowanym przed momentem przykładem z *Tablicy z Macondo* warto przywołać poezję upostaciowaną jako Człowiek, Który Za Dużo Wie, czyli żyjącego w zagrożeniu bohatera gangsterskich filmów[6]. Wykład zaś na temat literatury krajowej lat siedemdziesiątych, przygotowany w czerwcu 1980 roku dla niezależnego Towarzystwa Kursów Naukowych, rozpoczyna się inną pożyczką z podobnego gatunku: „Znamy takie sceny z filmów sensacyjnych. Oto gangster, który napada – dajmy na to – na bank: jego pierwszą czynnością po sterroryzowaniu ofiar będzie zakneblowanie im ust". Obrazek ten jest początkiem efektownego wywodu o sporych walorach metaforyczno-dydaktycznych. Owszem, „metafora kneblowania nasuwa się każdemu, kto pisze o losie literatury w państwach despotycznych". Ale początkowa scenka urasta do rozmiarów nieledwie epickich. „Gangster jest przewidujący. Zdaje on sobie sprawę, że jego ofiara nie wytrzyma zbyt długo z kneblem w ustach: w którymś momencie może się po prostu zacząć dławić, zwłaszcza gdy rabowanie przeciąga się na całe dziesięciolecia". Okazuje się, że autorska alegoreza prowadzi do odwrócenia znaczeń: w państwach totalitarnych czy autorytarnych „literatura s a m a s i e b i e obezwładnia. Osobliwy to widok: ofiara, która sama zakłada sobie knebel, mimo że z pozoru nikt jej do tego nie zmusza"[7]. Samokneblowanie jawi się więc jako teza kwestionująca schematyczne ujęcie funkcjonowania literatury w ustrojach niedemokratycznych. Barańczak był uczestnikiem opozycji, tak więc jego wystąpienie miało również cel pozapoznawczy, czyli

doprowadzenie do istotnych zmian w życiu społecznym. Zarazem tłumacząca scenka spełnia się w ramach autonomii estetycznej, jest bowiem świetnym konceptem literackim.

Podobne rozpoznanie socjologiczne zawiera wcześniejszy wiersz *Co jest grane* (z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, 1977). Tytuł jest cytatem z kolokwialnego rejestru – o to, co jest grane, pytamy w momentach dezorientacji czy zaskoczenia, gdy nie rozumiemy (a na pewno nie całkiem) sytuacji, w której się znaleźliśmy. Wiersz jednak, przeciwnie, rozpoczyna się deklaracją powszechnego opanowania reguł (jak się szybko okaże) życia społecznego, których z pewnych powodów nie powinno się wyjawiać. „Wszyscy wiemy, co; puszczamy do siebie oko, nie puszczając farby". Autor – bo zabieg lingwistyczny pochodzi raczej od niego niż od zbiorowego podmiotu wiersza – odpowiada ironicznie, traktując tytułowy zwrot w sposób dosłowny:

> wiadomo, co jest grane: muzyka ludowa
> w radio, wojskowe marsze na ulicach
> w każde święto, na estradach piosenki młodzieżowe o
> radości życia, na stadionie grany
> jest hymn państwowy, na wieży mariackiej
> hejnał, w czasie pochodu *Międzynarodówka*,
> o świcie grana jest pobudka na fanfarach
> fabrycznych syren, a wieczorem
> kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer;

Oto fonosfera Polski Ludowej, przy czym w wyliczeniu użyte zostały wyłącznie elementy z kultury popularnej, i są to, jako się rzekło, dźwięki rozumiane literalnie. Zmiana pojawia się pod koniec enumeracji, kiedy granie i kołysanka nabierają znaczeń przenośnych. Film o wyższych sferach jest najpewniej aluzją do bardzo popularnego serialu *Saga rodu Forsyte'ów*, o którym na początku lat siedemdziesiątych pisał Barańczak również w swoich cyklach felietonowych z „Nurtu" i „Nowego

Medyka” (kilka zdań na ich temat jeszcze się w *Posłowiu* pojawi). Podsumowanie pierwszej części wiersza stanowi również metafora muzyczna o proweniencji popularnej, aczkolwiek tym razem nieprzypadkowo paradoksalna:

> i wszystko, co tu jest grane, wszystko, co tu się rozgrywa,
> kończy się pięknym i optymistycznym akordem,
> np. przyszłość narodu w postaci małej dziewczynki
> odgrywa pantomimę wręczania wzruszonych kwiatów.

Związek usypiającej kołysanki z nadawanym wieczorem odcinkiem serialu nie jest trudny do ustalenia. A pantomima jako akord? Wbrew pozorom, to są dziedziny różne: wprawdzie przedstawieniom wykonywanym przez mimów nieraz towarzyszy muzyka, nie jest ona przecież niezbędnym składnikiem pantomimy. Akord z wiersza okazuje się głuchy, a zatem wewnętrznie sprzeczny. Zauważyć przy okazji trzeba, że *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, cykl z poznańskiego miesięcznika, zaczął się właśnie od *Dziewczynek wręczających kwiaty*... W wierszu natomiast przemawiająca zbiorowość zaczyna tracić pewność własnej orientacji w systemie społecznym. Muzyka popularna dostarcza tym razem (dosłownie) instrumentarium o złowróżbnym charakterze militarnym, i w końcu

> w tym tumulcie wszystkiego, co jest grane przez nas,
> ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy
> głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
> tu gra, po co i co jest właściwie
> grane,[8]

Opanowanie reguł życia społecznego, zwłaszcza tych bardziej szemranych, którą to umiejętnością szczycili się jego uczestnicy, okazało się pozorne: gracze odkryli, iż są pionkami.

W następnym tomie *Atlantyda* (1986), napisanym już w Stanach Zjednoczonych, znalazł się heterogeniczny poemat *Przywracanie porządku*, zawierający również części epistolarne: poetyckie listy do pozostałych w kraju przyjaciół. Adresatem jednego z nich jest W., czyli Wojciech Wołyński[9]. Kultura masowa może być przestrzenią pokoleniowej identyfikacji – jak również nieprzekraczalnych generacyjnych podziałów.

> Ale wiem, że wyglądasz jak zwykle, ten sam fason,
> ten sam wąs *à la* Jack Nicholson w *Ostatnim zadaniu*,
> te sentencje: „Jeśli mężczyzna po trzydziestce
> budzi się i nic go nie boli, znaczy, że nie żyje”.
> Tak naprawdę to staraliśmy się im pokazać,
> że nie jesteśmy dziećmi, że jesteśmy dorośli ludzie,
> mężczyźni po trzydziestce, bądź co bądź. A im,
> tym naszym szkolnym kolegom, którzy po maturze
> poszli w rozsądniejszą stronę,
> zabawna rzecz, chodziło o to samo.
> Tyle że oni chodzili na inne filmy. Dla nich
> być mężczyzną oznaczało nosić kaburę pod pachą,
> jeździć szybkim samochodem, z piskiem opon na
> zakrętach,
> i strzelać fachowo, z półprzysiadu, trzymając pistolet
> oburącz.
> Dla nas dorosłość była raczej jak skrzywienie ust
> Humphreya Bogarta, ironiczna gorycz, którą
> trzeba przełknąć, bo wypluć w towarzystwie nie wypada.[10]

Podkreślić warto, że opozycja nie polega tu na przeciwstawieniu arcydzieł X muzy tytułom popularnym... Istotne decyzje życiowe zależą więc od obejrzanych wcześniej filmów? Niekoniecznie da się to wyjaśnić prostym związkiem przyczynowo-skutkowym, nie należy więc

zaniedbywać nauki o pięknie. Zahaczam o Herberta, całkiem uzasadnione byłoby bowiem potraktowanie tego fragmentu poematu jako polemicznego intertekstu *Potęgi smaku*. Przy wszystkich złożonościach i różnicach, w obu wypadkach wybór estetyczny implikuje decyzje następne. U Herberta smak nakazuje – między innymi – „skrzywić się”[11], u Barańczaka ten sam gest mimiczny dopowiedziany zostaje w przerzutni: „skrzywienie ust / Humphreya Bogarta”. I tu dopatrywałbym się polemiki, gdyż u autora *Pana Cogito* nieco bardziej afirmatywne przywołania postaci z kultury popularnej pojawiły się sporo później, w *Przywracaniu porządku* zaś popularny aktor amerykański jawi się jako niekwestionowana wartość, poniekąd nawet projekcyjna. Nie będzie uogólnienia, nie jest bowiem oczywiście tak, że Barańczak za pomocą kultury masowej kontestuje kulturę wysoką Herberta. Nawet jeśli analizowana sytuacja międzytekstowa jest bardziej intencją czytelnika niż poety, to przecież mówi o istotnych różnicach, także międzypokoleniowych. Nowa Fala była wszak pierwszą generacją, która kulturę popularną potraktowała serio, i właśnie Barańczak (spośród nowofalowców) zajął się nią najdokładniej, stając się jednym z inicjatorów poważnej refleksji badawczej nad tą dziedziną (idzie tu oczywiście o krytyków polskich). Jasne, pamiętam o przełożonej i opracowanej przez Miłosza antologii tekstów *Kultura masowa* (1959), nie zapominam o fundamentalnej monografii Antoniny Kłoskowskiej *Kultura masowa. Krytyka i obrona* (1964). Dzisiaj, kiedy można przejść drogę naukową od licencjata do profesora emerytowanego, zajmując się wyłącznie kulturą popularną – łatwo zapoznać, jak wiele humanistyka polska zawdzięcza Barańczakowi. Ewentualnym powątpiewającym polecam opowiedzianą przezeń anegdotę:

> Jako bardzo młody polonista, asystent na poznańskim Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, stałem się jakieś dwadzieścia lat temu uczestnikiem symbolicznego zdarzenia, które do dziś, jak słyszę, jest pamiętane i przypominane. Otóż na konferencji polonistów w Krakowie wygłosiłem

> referat o polskiej powieści „milicyjnej”, oparty na analizie około siedemdziesięciu okazów tego gatunku. Gdy skończyłem czytać, podniósł się z krzesła sam Kazimierz Wyka i załatwił mój referat „w krótkich abcugach” (jak się to określa i w Galicji, i w mojej Wielkopolsce), a mianowicie dwoma zdaniami: „Młody człowieku, po co pan czyta te bzdury? Niech pan się lepiej zajmie poważną literaturą”. Przyznam, że mocno mnie wtedy zbił z pantałyku. Po namyśle jednak doszedłem do wniosku, że nawet autorytet taki jak Wyka może się mylić. A mylił się, nie doceniając całkiem realnego wpływu, jaki powieści pani Kłodzińskiej, festiwale piosenek wojskowych i tym podobne „bzdury” miały na mózgi milionów odbiorców. (*Pomiędzy biegunami*)[12]

Pierwszym systematycznym podejściem Barańczaka do kultury popularnej były felietony pisane dla dwutygodnika „Nowy Medyk” w roku 1971. Cykl (niespecjalnie dziś znany chyba nawet badaczom twórczości pisarza) ukazywał się pod stałą winietą *Dziennik TV*. Autor nawiązywał wprawdzie do konwencji diarystycznej – kolejne teksty rozpoczynały się datą i nie były już osobno tytułowane – niemniej w powtórzeniu nazwy głównego programu propagandowego PRL było coś pięknie zaczepnego. A jeśli zważyć dodatkowo, że odcinki *Dziennika TV* podpisywane były pseudonimem Tomasz Niewierny (w indeksie PBL Niewierny Tomasz)... Nie jest to, rzecz jasna, sygnał poważnej identyfikacji, ale też nie byłby przesadą domysł, zgodnie z którym autor zamierza sprawdzać oficjalne świętości. I jest w tym pseudonimie coś figlarnego, przewrotnego, co miało pomóc wymknąć się „służbowym” czytelnikom, wszystkie publikowane w PRL teksty poddawane były przecież wielostopniowej kontroli. Ukazało się dwanaście „felietonów telewizyjnych” (*Dziennik TV*), wystarczyło ich jednak Barańczakowi, aby pokazać, jak może wyglądać model krytyki kultury popularnej i życia społecznego – które jest tej kultury przestrzenią – i jak świetnie również pod względem literackim można taką krytykę pisać.

Tekst otwierający rubrykę Barańczaka powstał niedługo po wydarzeniach z grudnia 1970 roku. Autor, posługując się zabawnym

persyflażem, konstatuje nieobecność tej problematyki w środkach masowego przekazu oraz zachowawczą postawę dziennikarzy, którzy wolą sprawy nie domyślać i nie dopowiadać.

> Jak dotąd, do ryzykantów zalicza się w niej [telewizji] jedynie pewna warszawska spikerka, która przy każdej swojej zapowiedzi ryzykuje kompromitację wskutek wrodzonych wad dykcji, zawsze jednak udaje jej się w jakiś ekwilibrystyczny sposób wyjść z trudności obronną ręką. (*10 I 1971*)

To nie tylko efektowna kpina, lecz także zastosowana *en passant* poetyka lingwistyczna. Ekwilibrystyka, jasne, pojawia się tutaj na prawach przenośni, pociągając przecież purnonsensowy już obraz telewizyjnej spikerki pomagającej sobie (na przykład) gestykulacją. Kobieta owa poza tym wychodzi obronną ręką – owszem, jak wielu, bo jest to wyrażenie powszechnie używane w polszczyźnie, jednak z cokolwiek zachwianą logiką: wychodzi się zwykle na nogach, za pomocą rąk tylko w sytuacjach wyjątkowych. I tę sprzeczność Barańczak wykorzystał.

W kolejnym odcinku zastanawia się autor nad niezbywalną przewagą pojedynczego odbiorcy telewizji. Program dociera bowiem do widza mocno i pewnie usytuowanego w swojej domowej prywatności. Zastanawiać by się można, czy Barańczak przypadkiem nie przecenia (wielu) telewidzów, ale w innym miejscu krytykuje ich w sposób niekoniecznie kurtuazyjny za „konserwatyzm, który w sprawach odbioru sztuki jest tylko innym mianem niechęci do myślenia” (*28 IX 1971*). W jednym z felietonów wizyta w księgarni zakończona rezygnacją z kupienia potrzebnej, ale zbyt drogiej, książki oraz obejrzenie tandetnego programu rozrywkowego zostają zestawione jako doznania odtrącenia, w pierwszym wypadku z powodów ekonomicznych, w drugim ze względu na uznanie odbiorcy za ograniczony obiekt działań wychowawczych.

Telewizja jest dla Barańczaka symptomem świadomości społecznej. Tak tedy festiwale piosenki gromadzą przed ekranem dużą część

populacji, gdyż zaspokajają potrzebę jedności. Popularność mitologii cygańskiej w nader stereotypowych wydaniach wiąże się ze społecznym zastojem. W zakończeniu jednego z felietonów autor – w czerwcu 1971 roku! – wkłada na moment maskę nieledwie prorocką:

> Wprawne oko socjologa, badającego masowe nastroje, dostrzegłoby z pewnością w bujnym prosperowaniu festiwali i w ich nienaturalnej popularności pierwsze zarysy tajemniczych słów, które pojawiają się na ścianach w trakcie naszej – ile lat już trwającej? – uczty Baltazara. (*31 VIII 1971*)

W innym pozostaje krytykiem dobitnie wypowiadającym sąd: „Stanowczo podejrzane są te starania, jakie podejmuje bezustannie telewizja, aby nas za wszelką cenę ubezwłasnowolnić myślowo i ogłupić” (*13 X 1971*). Tak domyka się felieton ostatni, i niełatwo by było dać mocniejszą pointę cyklu. Zapis datowany jest na 13 października 1971 roku, we wrześniowym zaś numerze „Nurtu” pojawił się pierwszy tekst nowego cyklu Barańczaka. Autor sam zrezygnował z dalszego pisania dla „Nowego Medyka”, czy też redakcja wolała tę współpracę zakończyć? Krytyka społeczna, zwłaszcza w trzech ostatnich felietonach, była doprawdy ostra. Niezależnie już jednak od przyczyn zamknięcia (pisanego) *Dziennika TV* da się uznać nowy ciąg za kontynuację poprzedniego, tyle że poszerzoną o inne zjawiska kultury popularnej. W finałowym (jak się okazało) zdaniu krytycznego diariusza z „Nowego Medyka” autor mówi o ubezwłasnowolnieniu, i słowo to stało się kluczowym terminem Barańczakowego pisania o kulturze masowej: w rubryce otwartej wtedy w poznańskim periodyku kolejne teksty ukazują się z nadtytułem *Odbiorca ubezwłasnowolniony*.

Wydawca polskiego przekładu *Mitologii* Rolanda Barthes’a, broniąc aktualności tego tomu, także w rozumieniu wtórnym i lokalnym (Francja lat pięćdziesiątych – Polska po przełomie 1989 roku), kończy

przedstawienie książki pytaniem: „kto napisze polskie *Mitologie*?”[13]. Zaraz, zaraz – można by odpowiedzieć na taki skryty postulat – przecież zostały już napisane, i to dość dawno. Myślę oczywiście o *Odbiorcy ubezwłasnowolnionym*, publikowanym regularnie na łamach „Nurtu” od (powtórzę) września 1971 do sierpnia 1973 roku. Rzecz jasna, uznanie zestawu z poznańskiego periodyku za „polskie *Mitologie*” nie jest ani dowartościowaniem ciągu zapisów, ani też pomniejszeniem jego oryginalności. Sam autor powołał się na dzieło Barthes’a bodaj tylko raz, i to ponad dekadę później, w *Uciekinierze z Utopii*. Monografista Herberta korzystał tam zresztą z angielskiego tłumaczenia wyboru z *Mitologii*. Można się jednak domyślać, iż Barańczak znał przygotowany przez Jana Błońskiego *Mit i znak* Barthes’a (1970), w którym to wyborze znalazły się również niektóre teksty z *Mitologii*. Co więcej, lektura ta mogła także wpłynąć w jakiś sposób na pomysł cyklu dla „Nurtu”, nie byłoby jednak racji w zarzucaniu Barańczakowi, iż chciał ukryć źródło inspiracji. Tom Barthes’a ukazał się w PIW-owskiej Bibliotece Krytyki Współczesnej, a była to seria czytana w polonistycznym obiegu.

Przy wszystkich różnicach, zestawienie tomu francuskiego krytyka i Barańczaka jest zasadne, gdyż obaj uprawiają podobny gatunek, który zasługuje na miano felietonu analitycznego. Obu zajmują różnorodne przejawy kultury masowej, rozpatrywane w nieobojętnym kontekście społecznym. I Barthes (jako autor *Mitologii*), i Barańczak są strukturalistami. Obaj posługują się poszerzonym rozumieniem pojęcia tekstu, obaj też korzystają z narzędzi semiologicznych. U obu wreszcie da się wyczytać rodzaj programu społecznego: ich interpretacje fenomenów kultury masowej są aktami demistyfikacji.

Barthes zastanawia się między innymi nad wolnoamerykanką, filmem *Juliusz Cezar* Josepha Mankiewicza, prasą popularną opowiadającą o pisarzach na wakacjach, zabawkami, twarzą Grety Garbo, befsztykiem i frytkami, procesami sądowymi. Wśród tematów Barańczaka znalazły się natomiast: pokazana w kronice filmowej ulica Piotrkowska,

zmagania z polszczyzną w wykonaniu zagranicznych piosenkarzy chcących podziękować publiczności, akty fotograficzne, gesty piłkarzy i piosenkarzy, dziennikarska interpunkcja, rozrywki umysłowe...

Obaj autorzy sporo miejsca poświęcają sportowi. Barthes, szukając ukrytych znaczeń wolnoamerykanki, dochodzi do wniosku, że „funkcją zawodnika nie jest zwycięstwo, ale dokładne wypełnienie gestów, jakich się od niego oczekuje”[14]. Barańczak zaś, obserwując zachowania piłkarzy, wskazuje widownię jako adresata – pozornie spontanicznych – gestów zawodników. Opisując *Tour de France* jako epopeję, Barthes akcentuje wspólnototwórcze i porządkujące oddziaływanie tej imprezy. Analogiczne cele dostrzega Barańczak nie tylko w komentarzach sprawozdawcy sportowego Jana Ciszewskiego, ale i w obrzędzie (gdyż czymś takim to się stawało) oglądania seriali. Zarówno w wystąpieniu polityka, jak i w Nautilusie z powieści Verne’a widzi Barthes społeczny ideał zamknięcia: „Tym, co drobnomieszczaństwo szanuje najbardziej na świecie, jest immanencja”[15]. Ucieczkę od wolności wielokrotnie konstatuje też Barańczak, dostrzegając realizację postawy eskapistycznej w popularnych rozrywkach umysłowych – oparte są one bowiem na zamkniętym modelu labiryntu, takim, w którym „mamy maksymalne ograniczenie wolności wyboru” (*Rozrywki umysłowe*). Językowym i myślowym wyrazem zamknięcia jest tautologia, figurę tę wielokrotnie odnajduje i poddaje krytyce autor *Mitologii*. Wychodzi na przykład od wypowiedzi aktora Comédie-Française, dla którego „Racine to Racine” (czyli wszystko jasne, i jest to agresywna, antyintelektualna wypowiedź, adresowana do komentatorów klasyka), by zakończyć felieton uogólnieniem: „tautologia zwalnia z poszukiwania idei [...] Racine to Racine: cudowne zabezpieczenie nicości”[16]. Barańczak natomiast, analizując psychozabawę, ukazuje tautologię jako degradację greckiego wezwania do poznania siebie samego.

Demistyfikacja nie jest obojętnym egzystencjalnie i, by tak rzec, międzyludzko przedsięwzięciem interpretacyjnym; jak wyznaje Barthes, „mitolog wyklucza się z grona wszystkich konsumentów mitu, a to nie

jest bez znaczenia”[17]. W *Odbiorcy ubezwłasnowolnionym* analizy służą demistyfikacyjnemu wyzwoleniu, nawet za cenę więzi jednostki ze społecznością. Ironia, szyderstwo oraz ostrość niektórych ujęć są także formami obrony i samostanowienia niezależnego „ja”. Niewykluczone, że taki krytyczny dyskurs pisanych dla „Nurtu” tekstów przyczynił się później do powstania wielu wierszy Barańczaka, w których rozważał nieuniknioną aporię „ja – inni”. Intelektualna i (zaryzykuję ten termin) życiowa konsekwencja różni autora od innych badaczy, także współczesnych, o czym będzie jeszcze okazja w *Posłowiu* powiedzieć.

Odbiorca ubezwłasnowolniony miał się ukazać w postaci książkowej. We wrześniu 1975 roku, a więc dwa lata po zakończeniu cyklu w poznańskim czasopiśmie, również na jego stronach pojawił się tekst *Ubezwłasnowolnienie odbiorcy*. Redakcyjna notka informuje, iż jest to „wstępny szkic z przygotowanego do druku tomu *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, zawierającego felietony publikowane pod tym nagłówkiem na łamach «Nurtu» w latach 1971–1973” (*Ubezwłasnowolnienie odbiorcy*). Proces wydawniczy ciągnął się w Polsce Ludowej długo (wystarczy poczytać kolofony z tamtych czasów), a od 21 lutego 1976 roku obowiązywał cenzorski zapis na twórczość i nazwisko Barańczaka[18]. Książka zatem przepadła; raczej trudno przypuszczać, by autor proponował jej wydanie którejś z oficyn podziemnych lub emigracyjnych. Wszystkie teksty zawarte w *Odbiorcy ubezwłasnowolnionym* miały swoje pierwodruki w miesięczniku ukazującym się oficjalnie. Owszem, nie obyło się pewnie bez skreśleń nieautorskich, niemniej drugi obieg powstał, by światło druku mogły ujrzeć teksty (w całości) zakwestionowane przez cenzurę lub pisane już dla wydawnictw niezależnych. Autor nie zdecydował się na wydanie tego zbioru również po roku 1989 ani później, jedynie w *Poezji i duchu Uogólnienia* przedrukował sześć tytułów z cyklu, tak więc jedną czwartą całości.

Nie zaszkodzi zastanowić się przy okazji nad kwestią gatunkową. Sam Barańczak nazywa swoje zapisy z „Nurtu” felietonami, co nie

przeszkadza mu zamieścić kilku z nich w autorskiej kolekcji eseistyki. Jasne, granica między oboma gatunkami może być płynna. Żeby nie rozszerzać genologicznej dygresji, poprzestanę na lapidarnej dystynkcji Michała Głowińskiego, w myśl której „od eseju felieton różni się zarówno mniejszymi rozmiarami, jak i konieczną aktualnością problematyki”[19]. Pozostaje jednak jeszcze kwestia nieco bardziej złożona. W okresie pisania felietonów dla „Nurtu” Barańczak opublikował w „Tekstach” artykuł, w którym precyzyjnie opisał „światopogląd felietonowy”, uznając termin nie za metaforę przydatną w krytycznoliterackiej erystyce, lecz za określenie zasługujące na analizę wcale obszerną, niemniej wychodzącą od rozumienia literalnego. Ujawniwszy krytycznie perswazje i idee zawarte w felietonach Hamiltona (Jana Zbigniewa Słojewskiego) z warszawskiej „Kultury”, podsumował problem: „Jest to nierozwiązywalna sprzeczność felietonowego gatunku: nie może on istnieć bez retoryki, felietonowa retoryka zaś nie może propagować światopoglądu innego jak światopogląd ułatwiony, światopogląd przystosowania się, światopogląd bierności”[20]. Jak zatem z tym wewnątrzgatunkowym dylematem postąpił Barańczak? Zaproponowałem parę stron wcześniej nazwę felietonu analitycznego: teksty z *Odbiorcy ubezwłasnowolnionego*, owszem, pisane klarowną, przystępną polszczyzną, o dużych walorach literackich – są przede wszystkim przedsięwzięciami poznawczymi, nie zaś efektami lekkiego stylu, obliczonymi na zdobycie względów czytającej publiczności. Ba! Niejednokrotnie pisze autor przeciw jej upodobaniom i mentalnym przyzwyczajeniom, nie ma tu więc mowy o „światopoglądzie ułatwionym”[21].

Już w jednym z odcinków *Dziennika TV* Barańczak przywołał epizod z *Anny Kareniny*, gdzie bohater, spóźniwszy się do opery, nagle jakby zapomina o konwencji i przypatruje się ze zdziwieniem scenie i widowni. Do tego samego fragmentu powieści Tołstoja nawiązał autor *Odbiorcy ubezwłasnowolnionego* ponownie we wstępie do planowanej książki, dwukrotnie zatem zaproponował czytelnikowi przeżycie o charakterze poznawczej epifanii (rozumianej w ściślejszym,

modernistycznym sensie), umożliwiające odbiorcy przerwanie zwykłej sytuacji percepcyjnej i krytyczne przyjrzenie się zarówno kulturze, w której uczestniczy, jak i sobie samemu.

W 1983 roku, nakładem paryskiej Libelli, ukazał się jedyny tom Barańczaka poświęcony wyłącznie kulturze popularnej: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Książka składa się z sześciu rozdziałów, pierwszy jest szkicem wprowadzającym, w którym autor – za pomocą *exemplum* z nieprzygotowanym mieszkańcem Zachodu, który, z powodu awarii samolotu, znalazł się na parogodzinnej wycieczce w Warszawie – pokazuje paradoksy i absurdy kultury masowej w PRL lat siedemdziesiątych. W następnym przedstawia wybraną metodę badawczą oraz definiuje podstawowy w tomie termin perswazji. Cztery rozdziały pozostałe są wnikliwymi interpretacjami poświęconymi kolejno: napisom na transparentach piłkarskich kibiców, manipulacji Broniewskim na akademiach ku czci, tekstom piosenek i powieściom milicyjnym.

W krótkiej przedmowie autor określił książkę mianem spóźnionej, wspominając o przygotowywaniu jej do druku w roku 1979 oraz o trwającej całą dekadę lat siedemdziesiątych pracy nad tematem, a także o „przeciągających się kłopotach z wydaniem *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* na Zachodzie”. Czy trudności te łączyć można w jakiś sposób z nieukazaniem się *Odbiorcy ubezwłasnowolnionego*[22]? W każdym razie to dwie różne całości, mimo powracania niektórych wątków i konsekwentnej postawy badawczej, poza tym artykuły z dzieła opublikowanego na emigracji są obszerniejsze i skrupulatnie opatrzone przypisami: wcześniejsze wersje niektórych rozdziałów ukazały się w kraju w periodykach i zbiorówkach naukowych. *Czytelnik ubezwłasnowolniony* nie jest *Odbiorcą* przerobionym.

Barańczak, co zresztą wyraźnie deklarował już we wstępie do książki, która nie doczekała się wydania, pozostaje po stronie demokratycznej krytyki kultury masowej, odrzucając perspektywę arystokratyczną:

> Jedna z tez całej tej książki sprowadza się do przekonania, że należałoby mówić nie tyle o podziale współczesnej kultury na „masową" i „elitarną", ile o podziale na kulturę ubezwłasnowolniającą odbiorcę i kulturę dążącą do zwiększenia jego samodzielnej aktywności. Te dwa podziały bynajmniej nie pokrywają się ze sobą. (*Dwa labirynty*)

Interesuje zatem Barańczaka skutek społeczny, aczkolwiek badany nie za pomocą metod *stricte* socjologicznych. Autor posługuje się natomiast interpretacyjną konstrukcją odbiorcy wewnętrznego, wpisanego w tekst. Założone wprawdzie zostało przekraczanie autonomii dzieła i jego analiza jako zjawiska społecznego, niemniej Barańczak nie rezygnuje z estetycznej aksjologii. Nie tylko bowiem analizuje zawartą w tekstach perswazję, lecz także zwraca nieraz uwagę na walory artystyczne (czy częściej ich nader nikły stan).

> [...] nowe kryteria wartościowania musiałyby skutecznie pogodzić ze sobą dwa z pozoru sprzeczne, a jednakowo konieczne założenia metodyczne: uwzględnić mianowicie specyficzną odmienność kodów i poetyk, jakimi operuje kultura masowa, a jednocześnie zastosować wobec niej taki system ocen, który „sprawdzałby się" w odniesieniu do całości kultury. (*Arystokratyczne dąsy i demokratyczny krytycyzm*)

Ta propozycja nabrała po latach szczególnej aktualności. O ile bowiem, inaczej niż w czasach Wyki, wytwory kultury popularnej są dzisiaj niewywołującym specjalnych sensacji przedmiotem humanistycznych dociekań, o tyle kwestia aksjologii została mocno zapoznana. Publicyści kulturalni najczęściej wybierają dziś dwa skrajne rozwiązania. Albo z afirmatywnym namaszczeniem wypowiadają się na przykład o płytach twórców najdoskonalej trzeciorzędnych i przeciętnych[23], albo też w ogóle rezygnują z ocen, mówiąc za to

o produkcji, nakładach, publiczności *etc*. Raz jeszcze wszyscy wiemy, co jest grane, z podobnym przecież skutkiem, jak w wierszu Barańczaka. Interpretacje akademickie też zresztą bywają nie nazbyt odległe od metodologii dziennikarskich.

Różnicę między podejściem autora *Atlantydy* a postawą wielu badaczy dogodnie zilustrować pewnym zestawieniem. Barańczak, zabierając się do zanalizowania haseł piłkarskich kibiców, opublikował w roku 1971 w sportowym piśmie anons z prośbą o przysyłanie znanych czytelnikom tekstów z transparentów przynoszonych na stadiony. Ien Ang, holenderska krytyczka kultury, dekadę później zamieściła w kobiecym piśmie „Viva" ogłoszenie:

> Lubię oglądać serial telewizyjny *Dallas*, lecz często obserwuję u siebie osobliwe na niego reakcje. Czy moglibyście [*sic!* w przekładzie powinno być: mogłybyście] napisać i wyjaśnić, dlaczego lubicie lub nie lubicie go oglądać? Zamierzam włączyć wasze opinie do mojej rozprawy naukowej.[24]

Oboje zaczęli więc podobnie, polski krytyk też niewątpliwie lubił oglądać mecze, aczkolwiek prosił kibiców o tekstowe fakty, Ang zaś o opinie telewidzów. Ta różnica nie musiała jednak doprowadzić do zasadniczej odmienności konkluzji. Barańczak zatem dostrzegł w folklorze haseł skrywany narodowy kompleks niższości, o czym napisał wprost po dobrze uargumentowanych analizach, natomiast Ien Ang usiłowała pogodzić wymogi interpretacji feministycznej, politycznej i potrzeby emocjonalne kobiet. John Storey streszcza podsumowujące partie artykułu Holenderki, rozważającej rolę fantazji i fikcji:

> Nie oznacza to oczywiście, że wyobrażenia kobiet nie mają znaczenia. Można je wciąż krytykować za reakcyjność wobec realizowanej polityki kulturowej. Wszelako doświadczanie przez nie przyjemności to zupełnie inna kwestia [...]

Storey oddaje głos omawianej badaczce, cytując również i taki passus: „To, co osobiste, może być polityczne, ale też to, co osobiste, i to, co polityczne, nie zawsze idą w parze”. I dla takiego wniosku warto było niepokoić widzów opery mydlanej *Dallas*? Poświęcam sporo miejsca Ien Ang, gdyż jej metoda jest raczej typowa, podobnie wygląda wiele tekstów traktujących o kulturze masowej powstających współcześnie. Cztery dekady temu piszący o dziełach z obiegów popularnych Barańczak miał trzy grupy oponentów. Pierwszą stanowili zarządzający kulturą politycy, zaniepokojeni krytyczną interpretacją wytworów propagowanych oficjalnie i kontekstu społecznego. W drugiej pojawili się koledzy z uniwersytetów uważający te badania autora za stratę czasu nielicującą z godnością uczonego[25]. W trzeciej wreszcie (już o tym wspominałem) znalazła się, jak można zakładać, spora liczba czytelników, których poglądy estetyczne zostały skonfrontowane z analizami badacza. Jest w tym paradoks lub ironia historii, niemniej dzisiaj tamta Barańczakowska krytyka kultury popularnej jawi się jako dokonanie jeszcze bardziej nowatorskie.

Na szkic o powieściach milicyjnych z *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* powoływano się przy różnych okazjach wielokrotnie. Tak jak cała książka, *Nadludzie w niebieskich mundurach* pozostają przykładem wielokontekstowej maestrii interpretacyjnej. Barańczak, niekoniecznie zresztą polemicznie, jest przywoływany również na stronach internetowego portalu Klubu MOrd, czyli Klubu Miłośników Powieści Milicyjnej[26]. Tę beletrystykę czyta się dzisiaj nie tylko z powodów nostalgiczno-perwersyjnych. Na konferencji poświęconej literaturze kryminalnej, zorganizowanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w roku 2013 (w ramach Międzynarodowego Festiwalu Kryminału), amerykański badacz Thomas Anessi, jak widać zainteresowany tym endemicznym gatunkiem, wygłosił referat pt. *Powieść milicyjna we współczesnym odbiorze*.

Z długiej już perspektywy czasowej pisze o *Czytelniku ubezwłasnowolnionym* Tomasz Cieślak-Sokołowski: „Wydaje mi się, że

jest to książka w pewien sposób stracona (przez historię literatury), jest to także książka przez nią niedoczytana”[27]. Tak i nie. Nie bez znaczenia pozostaje przecież banalny fakt nie najłatwiejszej dostępności tytułu wydanego dość dawno na emigracji, który doczekał się dotąd tylko jednego przedruku, w drugim obiegu. W każdym razie Cieślak-Sokołowski proponuje oryginalny komentarz do dzieła, uznając je za „domknięcie pewnego etapu twórczości, którego punktem inauguracyjnym byliby *Nieufni i zadufani*”[28]. Krakowski badacz przytacza zresztą ważne świadectwa recepcji tomu u Mariana Stali, Joanny Hobot, Piotra Śliwińskiego i Jolanty Sławek[29], która tytułem książki sparafrazowała Barańczaka: *Czytelnik uwolniony? Perswazja we współczesnej informacji prasowej*, sama praca zaś poprzedzona została wcale obszernym mottem z *Czytelnika ubezwłasnowolnionego*. Przedmiotem badań jest prasa polska z 2000 roku, już tytułowy pytajnik świadczy o podjęciu postawy krytycznej. Praca autorki jest więc ważkim argumentem na rzecz inspirującej roli i aktualności książki Barańczaka. Warto poza tym dodać, że Sławek dostrzega jego prymat również w innej dziedzinie: „Definiowanie perswazji na podstawie teorii funkcji językowych ma już długą tradycję w językoznawstwie. Na pierwszym miejscu wymienić należy tutaj Stanisława Barańczaka”[30].

We wspominanym uprzednio wstępie autor uznawał swoją książkę za już historyczną:

> [...] w roku 1979 [...] nie przeczuwałem nawet, że sławetna „era Łukaszewicza[31]”, będąca głównym tematem książki, ma się ku końcowi. [...] W gruncie rzeczy w niektórych jej partiach czas teraźniejszy należałoby konsekwentnie zastępować czasem przeszłym, choć proponując to, jestem być może nadmiernym optymistą. Jeśli decyduję się na wydanie książki, to głównie dlatego, że analiza przeszłości może się przydać i na przyszłość. Wolałbym, ma się rozumieć, aby nie było po temu okazji. (*Przedmowa do wydania krajowego*)

Jasne: ważne dokonania humanistyki trwają w sporym stopniu niezależnie od zmian historycznych. W roku 2007, pięćdziesiąt lat od

premiery wydawniczej *Mitologii* Barthes'a, przygotowano zbiorowy tom *Nowe mitologie*[32] – nie dlatego, że te pierwsze się zestarzały, lecz przeciwnie, z powodu ich stymulującego działania przez pół wieku. Może zatem co najmniej trochę dziwić, iż recenzujący *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* w drugim obiegu Michał Spis uważa książkę za „nieco zdezaktualizowaną". Czy istnieje perspektywa krótkoepicka? W każdym razie powiada ów krytyk, że „z punktu widzenia Polaka Anno Domini 1984 rozprawa Barańczaka dotyczy już [...] zamierzchłej przeszłości". Autor docenił jednak wartość książki. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że omówił łącznie (choć bez analizy porównawczej) *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* i *LTI* Klemperera[33].

Jeden z rysunków Mrożka przedstawia parę siedzącą na ławce pod księżycem. Kobieta mówi do mężczyzny: „Pan jest taki masowo kulturalny...". Cokolwiek chciała wyrazić, świat jest dziś niewątpliwie masowo kulturalny; książka Barańczaka przyda się więc jeszcze niejeden raz.

Adam Poprawa

Nota wydawnicza

W przedstawianym Czytelnikowi tomie zebrano większość tekstów Stanisława Barańczaka poświęconych kulturze masowej i popularnej. Mimo że autor zajmował się tą dziedziną praktycznie przez cały okres swojej krytycznej, badawczej i poetyckiej aktywności, za jego życia ukazała się tylko jedna książka traktująca wyłącznie o tym obszarze kultury: *Czytelnik ubezwłasnowolniony* (1983), dzieło opublikowane na emigracji, rok później pojawił się w kraju jego drugoobiegowy reprint. Tytuł, bardzo dziś poszukiwany, w całości w niniejszym zbiorze przedrukowujemy. Owszem, pozostawałyby jeszcze trzykrotnie wydane (w zmienianych przez autora wersjach) *Książki najgorsze* (1981, 1990, 2009), w których przedmiotem krytyki stały się w większości rozmaite wytwory kultury masowej, lecz Barańczak zamieścił w tych tomach także pamflety na dzieła i dokonania, które pochodzą z innych obiegów, np. tomiki poetyckie, antologię wierszy, działalność Artura Sandauera, dramaturgię Heinera Müllera.

Intencją wydawcy było wznowienie *Czytelnika ubezwłasnowolnionego*, po upływie ponad trzech dekad, oraz przypomnienie mało dziś znanych a znakomitych tekstów Barańczaka, które (poza dwoma wyjątkami, o których będzie jeszcze mowa) nie doczekały się dotąd książkowych przedruków, pozostając w czasopiśmienniczym rozproszeniu. O jednym cyklu zaś wiadomo na pewno, że sam autor przygotował jego wydanie w osobnym tomie (dokładniej ta sprawa została omówiona w *Posłowiu*). Chodzi o zbiór *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, od którego pożyczyliśmy tytuł niniejszego tomu.

Nie był to pierwszy systematycznie kontynuowany namysł Barańczaka nad kulturą popularną. Wcześniej, jako stały autor tematycznych felietonów w innym czasopiśmie, regularnie pisał

Dziennik TV; ten cykl otwiera również nasz zbiór, który ułożony jest w porządku chronologiczno-gatunkowym.

Barańczak często i przy różnych okazjach wypowiadał się o kulturze masowej, niejeden raz też wykorzystywał jej elementy jako przykłady, które stawały się u niego wyjściowymi metaforami o istotnych walorach poznawczych. W części *Katalekty*, jak wskazuje tytuł, znajdzie Czytelnik fragmenty różnych publikacji: udzielonych przez krytyka wywiadów, wypowiedzi autora w ankietach czy dyskusjach oraz jego pism krytycznych. Gwoli ścisłości, trzy teksty w tym zbiorze przedrukowano bez skrótów: *Atrakcje i niebezpieczeństwa*, wywiad przeprowadzony z Barańczakiem przez Tadeusza Sobolewskiego, w całości poświęcony filmowi, następnie wypowiedź o *Białym szejku* Felliniego, przygotowaną dla rubryki „Zeszytów Literackich", oraz krótką publikację z „Gazety Telewizyjnej", w której pisarz polecił programy z nadchodzącego tygodnia.

Zgodnie z przyjętymi założeniami edytorskimi nie wykorzystano w *Katalektach* autorskich książek Barańczaka ani zbioru rozmów z nim *Zaufać nieufności* (red. Krzysztof Biedrzycki, 1993). Ze względu na konstrukcję niniejszego tomu, zrezygnowano również z kilku szkiców, których problematyka częściowo powraca w tytułach tu przedrukowanych. Nieliczne powtórzenia były jednak nieuniknione: nieuzasadnione byłoby bowiem naruszanie integralności cyklów i tomu *Czytelnik ubezwłasnowolniony*.

Na ostatnią część zbioru składają się recenzje apokryficzne, czyli omówienia nieistniejących filmów. Wprawdzie teksty te ukazały się w albumie *Kino Andrzeja Dudzińskiego* (red. Tadeusz Sobolewski, 1996), ale plakatom artysty towarzyszą tam również recenzje wielu innych autorów, tak że nie jest to książka własna Barańczaka, nie łamiemy więc zasady założonej w niniejszym tomie.

Przypisy w częściach *Dziennik TV*, *Odbiorca ubezwłasnowolniony* oraz *Katalekty* pochodzą od opracowującego.

Źródła przedruków

(1) *Dziennik TV*

Felietony, publikowane pod pseudonimem Tomasz Niewierny, ukazywały się w warszawskim „Nowym Medyku” z winietą oznaczającą nazwę cyklu. Poszczególne teksty nie były tytułowane, rozpoczynały się (zgodnie z realizowanym przez Barańczaka wariantem modelu diarystycznego) datą dzienną, aczkolwiek niekonsekwentnie zapisywaną, co w niniejszym wydaniu zostało ujednolicone. Pierwsze słowa drukowano wersalikami, w poniższym wykazie respektujemy tę typografię.

(10 I 1971. Z NIEBYWAŁYM OPÓŹNIENIEM...), „Nowy Medyk” 1971, nr 3;

(1 II 1971. PODOBNO TELEWIZJA OGŁUPIA...), tamże, nr 4 (tekst przez pomyłkę wydrukowany bez podpisu);

(4 II 1971. W KRÓTKIM ODSTĘPIE CZASU...), tamże, nr 5;

(26 II 1971. PO PIERWSZYM ODCINKU...), tamże, nr 6;

(1 IV 1971. ATMOSFERA ŻAŁOBY NARODOWEJ...), tamże, nr 8;

(15 IV 1971. UBIEGŁY TYDZIEŃ STAŁ POD ZNAKIEM...), tamże, nr 9;

(25 IV 1971. MOJE DWIE SKRAJNIE RÓŻNE PRZYGODY...), tamże, nr 10;

(14 V 1971. GDYBY SIĘ TAK DOBRZE ZASTANOWIĆ...), tamże, nr 11;

(1 VI 1971. FELIETON TELEWIZYJNY TRAKTUJE Z ZASADY...), tamże, nr 12;

(31 VIII 1971. ROZSTAJĄC SIĘ Z CZYTELNIKAMI...), tamże, nr 14;

(28 IX 1971. SKĄD TYLE CYGANÓW...), tamże, nr 15;

(13 X 1971. Tym razem...), tamże, nr 16 (ostatni felieton cyklu rozpoczął się bez wersalików).

(2) *Odbiorca ubezwłasnowolniony*

Teksty ukazywały się w poznańskim „Nurcie” z podanymi niżej tytułami własnymi oraz nagłówkiem, oznaczającym nazwę cyklu i niekonsekwentnie (cyframi arabskimi lub rzymskimi) numerowanym: 1–6, VII–VIII, 9–10, XI, 12, XIII–XIV, 15–17, felieton osiemnasty bez numeru, 19–24. Już po zakończeniu serii autor dołączył szkic wstępny. Znakiem * oznaczono teksty przedrukowane przez Barańczaka w tomie *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995* (Wydawnictwo Znak, Kraków 1996). Dla zachowania konsekwencji, również w wypadku tych sześciu felietonów podstawę niniejszej edycji stanowi ich wersja czasopiśmiennicza.

Ubezwłasnowolnienie odbiorcy, „Nurt” 1975, nr 9;

* *Dziewczynki wręczające kwiaty*, „Nurt” 1971, nr 9;

* *Neony polskie*, tamże, nr 10;

Gesty piosenkarzy, tamże, nr 11;

* *„Dżen-ku-je bar-zo”*, tamże, nr 12;

Jezdnia i wolność, „Nurt” 1972, nr 1;

Nagość fotografowana, tamże, nr 2;

Gesty piłkarzy, tamże, nr 3;

* *Interpunkcja dziennikarska*, tamże, nr 4 (tekst omyłkowo wydrukowany pod tytułem *Interpretacja dziennikarska*);

Rozrywki umysłowe, tamże, nr 5;

Prima aprilis „na łamach”, tamże, nr 6;

* *Seriale*, tamże, nr 7;

* *Znaki złożone z ludzi*, tamże, nr 8;

Mikrofon, tamże, nr 9;

Kapitan Grabowski w akcji, tamże, nr 10;

Jak słodko płakać na „Love Story”, tamże, nr 11;

Głos ma szary człowiek, tamże, nr 12;

Western, czyli tragizm geometryczny, „Nurt” 1973, nr 1;

Oblicz punkty, a dowiesz się, kim jesteś, tamże, nr 2;

PKF, tamże, nr 3;

Parodyści, tamże, nr 4;

Szkic do portretu Jana Ciszewskiego, tamże, nr 5;

W stylu bojowym, tamże, nr 6;

W stylu intymnym, tamże, nr 7;

Dyskusja przed kamerami, tamże, nr 8.

(3) *Czytelnik ubezwłasnowolniony*

Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL, Libella, Paris 1983.

(Przedruk krajowy w drugim obiegu: b.w., Kraków 1984).

(4) *Katalekty*

W wypadku przedruku wywiadu w książce sygnowanej nazwiskiem osoby przeprowadzającej rozmowę, tekst według tej drugiej publikacji.

Miejsce przekładów szkiców Barańczaka w chronologicznym ciągu tej części tomu ustalono na podstawie amerykańskich pierwodruków prasowych.

S. Barańczak, *Śmierć poezji i jej zmartwychwstanie*, „Nurt” 1969, nr 4;

tenże, *Przeciw sentymentalizmowi*, „Fakty i Myśli” 1970, nr 24;

Piosenki „The Beatles" w przekładzie St. Barańczaka [wprowadzenie tłumacza sygnowane S. B.], „Student" 1972, nr 19;

S. Barańczak, *Historia, człowiek, dialektyka. (Zagajenie dyskusji nad książką Marii Janion „Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie")*, „Teksty" 1973, nr 3;

Nieufność romantycznych, wywiad, rozmawiał Z. Kościelak, „Głos Wielkopolski" 1973, nr 280;

[wypowiedzi w dyskusji] *Demokratyzacja poezji – młodzi poeci wśród nowej publiczności*, opracował A. Krzemiński, „Polityka" 1974, nr 19;

S. Barańczak, *Co to jest socjologia literatury?*, „Nurt" 1974, nr 10;

Atrakcje i niebezpieczeństwa, wywiad, rozmawiał T. Sobolewski, „Film" 1975, nr 13;

S. Barańczak, *Zrozumieć to znaczy wyzwolić*, „Polityka" 1975, nr 14;

[wypowiedź w ankiecie] *Obowiązki i możliwości*, „Głos Wielkopolski" 1980, nr 241;

S. Barańczak, *Artysta państwowy*, „Aneks" 50 (1988);

tenże, *Zbudź się w nierzeczywistość*, przekład autoryzowany L. Stefanowska, „Gazeta Wyborcza" 2000, nr 188; tekst napisany po angielsku w 1989 dla „The New Republic", przedruk w: Stanislaw Baranczak, *Breathing under Water and Other East European Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London 1990;

Tęsknota do reklamówki, wywiad, rozmawiała E. Haczyk, „Wprost" 1991, nr 39;

Przezwyciężyć zalew tandety, wywiad, rozmawiał D. Wieromiejczyk, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 39;

S. Barańczak, *Derek Walcott*, „Tygodnik Powszechny" 1992, nr 43;

tenże, *W poprzek*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 11;

Pomiędzy biegunami, wywiad, w: *Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia Gabriela Łęcka*, W.A.B., Warszawa 2000; pierwodruk: „Polityka” 1993, nr 31;

S. Barańczak, [w dziale] *Zobaczone, przeczytane*, „Zeszyty Literackie” 46 (1994, nr 1);

Krytyka literacka w Polsce nie istnieje..., wywiad, rozmawiał M. Mazurek, „Megaron-Kurier” 1994, nr 11;

Adwokat Mickiewicza, wywiad, rozmawiał R. Pawłowski, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 162;

Wybiera Stanisław Barańczak, „Gazeta Telewizyjna”, sobota 12 listopada – piątek 18 listopada (dodatek do: „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 263);

Poeta w krawacie, wywiad, rozmawiali M. Okoński i A. Szostkiewicz, „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 51–52;

Wykład Doktora Honoris Causa Profesora Stanisława Barańczaka, w: *Uroczystość nadania Stanisławowi Barańczakowi godności Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego* [druk okolicznościowy], Katowice 1995;

Rymujemy na Odległość [sic!], wywiad, rozmawiała K. Olejniczak-Rokita, „Twój Styl”, 1995, nr 10 (publikacja składa się z wprowadzenia dziennikarki oraz dwóch dłuższych, pojedynczych wypowiedzi Małgorzaty Musierowicz i Barańczaka);

Po stronie sensu, wywiad, rozmawiali M. Ciszewska, R. Bąk, P. Kozacki, „W Drodze” 1995, nr 10;

Zwolnić i wąchać, przekład autoryzowany L. Stefanowska, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 253; tekst napisany po angielsku w 1996 dla „The New Republic”;

Niepowtarzalna prawda konkretu, wywiad, rozmawiała I. Grudzińska-Gross, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 262;

Szachy z Szekspirem, wywiad, w: E. Sawicka, *Przystanek Europa. Rozmowy nie tylko o literaturze*, Oficyna Wydawnicza Most, Warszawa 1996; pierwodruk: „Plus Minus” 1996, nr 45 (dodatek do: „Rzeczpospolita”, nr 262);

Liryki Ameryki, wywiad, rozmawiał K. Lisowski, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 264.

(5) *Recenzje apokryficzne*

Kino Andrzeja Dudzińskiego. Na widowni: Stanisław Barańczak [i in.], red. T. Sobolewski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996. Z tomu przedrukowano wszystkie teksty autorstwa Barańczaka, zachowując ich kolejność z albumu; cztery spośród nich miały swój prasowy pierwodruk, co odnotowano w spisie.

Obywatel Kania;

Ociec Krzesny (IV): Prać? (pierwodruk: „Kontrapunkt” 1996, nr 3, dodatek do: „Tygodnik Powszechny”, nr 17);

Czterej pancerni i siedmiu samurajów, czyli w sumie dwunastu gniewnych ludzi (pies też człowiek) (pierwodruk: „Kontrapunkt” 1996, nr 2, dodatek do: „Tygodnik Powszechny”, nr 13);

Przepraszam, czy tu myją?;

Dzieje jednego wycisku;

Migrena (pierwodruk: „Kontrapunkt” 1996, nr 1, dodatek do: „Tygodnik Powszechny”, nr 9);

Paskudny Leon (pierwodruk: „Kontrapunkt” 1996, nr 4, dodatek do: „Tygodnik Powszechny”, nr 20);

Przewinęło z wiatrem.

Teksty *Migrena* oraz *Czterej pancerni i siedmiu samurajów...* opatrzono w pierwodruku informacją, iż stanowią część mającej się ukazać książki *Z filmoteki Andrzeja Dudzińskiego*, natomiast *Ojciec Krzesny (IV)*... i *Paskudny Leon* ogłoszone zostały w „Kontrapunkcie" z takim nadtytułem.

Teksty nieuwzględnione w książce

S. Barańczak, *Podejrzany w kasie pancernej czyli: Jak „kryminały" polskie upowszechniają świadomość prawną*, „Nurt" 1971, nr 12;

tenże, *Perswazje „Perswazji" (O retoryce felietonowej – na przykładzie Hamiltona)*, „Teksty" 1972, nr 6;

tenże, *Męska twarz funkcjonariusza*, „Dialog" 1973, nr 6;

tenże, *W zdrowym ciele – zdrowy Duch Czasu?*, „Teksty" 1977, nr 2 (pod pseudonimem P. Ustrzykowski);

tenże, *Problematyka funkcji perswazyjnej tekstów literackich i paraliterackich w świetle tez semantyki ogólnej (General Semantics)*, „Studia Polonistyczne" (UAM), s. IV (1977).

Bibliografia przedmiotowa

(1) Prasowe nawiązania do tekstów z cyklu *Odbiorca ubezwłasnowolniony*

Z. Mosiężna-Andrzejewska, *Interpretacja dziennikarska*, „Nurt" 1972, nr 6;

ak. [W. Roszewski], *Kto wie?*, „Fakty i Myśli" 1972, nr 17.

(2) Omówienia książki *Czytelnik ubezwłasnowolniony*

(ab)., [nota], „Co czytać” (Paryż) 1983, nr 1;

J. Katz-Hewetson, *Odbiorca bez wyboru – o kulturze masowej w Polsce*, „Puls” 18 (wiosna–lato 1983);

J. Zieliński, *Kibic – tajny agent reżimu*, „Tak i Nie” 1983, nr 28;

XX. [nota], „Promieniści”, nr 38 (28 V 1984);

M. Spis [Ł. Plesnar], *Tyrania słów*, „Arka” 1984, nr 9;

K.P., *Czytelnik ubezwłasnowolniony*, „Kontakt” 1984, nr 6;

I. Grudzińska-Gross, [nota], „Slavic Review”, nr 1 (Spring 1987);

M.K. [S. Wysłouch], [nota], w: *Glosariusz 5. Do współczesności. Materiały pomocnicze do uczenia języka polskiego w klasie maturalnej*, red. J. Żernicki [T. Patrzałek], Inicjatywa Wydawnicza Aspekt, Wrocław 1989;

T. Cieślak-Sokołowski, *„Purenonsense’owy dowcip”. Kilka uwag na marginesie książki Stanisława Barańczaka „Czytelnik ubezwłasnowolniony”*, w: *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2010.

(3) Prace o Barańczaku jako badaczu kultury masowej i popularnej (z wyłączeniem tekstów o *Książkach najgorszych*)

A. Poprawa, *Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Barańczaka*, „Literatura i Kultura Popularna” III (1992);

tenże, *Beatlesi Barańczaka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2005;

E. Rajewska, *Wysoka popkultura Beatlesów*, w: tejże, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007;

A. Poprawa, *Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze*, w: *„Obchodzę urodziny z daleka...". Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007;

K. Dźwinel, *Gesty piosenkarzy i topika wolności. Stanisław Barańczak jako badacz w uniwersum piosenki*, w: *Stanisław Barańczak. In memoriam*, red. J. Osiński, M. Pranke, A. Szwagrzyk, P. Tański, „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne", Toruń 2015 [tom opublikowany wyłącznie w Internecie]

K. Krasuski, *Stanisław Barańczak i kultura masowa*, w: *Literatura polska w świecie. T. VI. Barańczak. Postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2016;

A. Poprawa, *Krytyka filmowa Barańczaka*, w: *Literatura polska w świecie...*;

J. Dąbrowska-Samaszko, *Krytyka kultury masowej*, w: tejże, *Krytyka literacka, publicystyka i eseistyka Stanisława Barańczaka*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne", Poznań 2016.

A.P.

Indeks

Adorno Theodor W. (właśc. Wiesengrund Theodor Ludwig)
Alewyn Richard
Alex Joe *zob.* Słomczyński Maciej
Altenhein Hans
Ambroziewicz Jerzy
Anders Władysław
Andrews Maurice S. *zob.* Szczypiorski Andrzej
Andrzej Zbych (właśc. Szypulski Andrzej i Safjan Zbigniew)
Anessi Thomas
Ang Ien
Angus Ian
Arystoteles
Auden Wystan Hugh

Bach Johann Sebastian
Bacon Francis
Baczyński Stanisław
Balcerzan Edward
Baranowska Małgorzata
Barańczak Anna
Barańczak Stanisław
Barański Janusz
Barthes Roland
Bartoszyński Kazimierz
Bąk Roman

Beatles, the
Beethoven Ludwig van
Benjamin Walter
Bergman Ingmar
Bernard Jan Artur (właśc. Petecki Bohdan)
Best George
Białoszewski Miron
Bianusz Andrzej
Biedrzycki Krzysztof
Bielicka Hanka
Blair Walter
Błahij Kazimierz
Błoński Jan
Bogart Humphrey
Bogucka Teresa
Bogusławski Andrzej
Bogusławski Andrzej K.
Boileau Pierre
Bondanella Peter
Bortnowska Halina
Branagh Kenneth
Brando Marlon
Brandys Kazimierz
Breżniew Leonid
Brodzka Alina
Broniewski Władysław
Bronson Charles (właśc. Buchinsky Charles Dennis)
Bryll Ernest

Brzozowski Stanisław
Büchner Georg
Budnik Magdalena
Budrowska Kamila
Bühler Karl
Bujnicki Teodor
Burke Kenneth
Bush George H.W.
Bychowski Andrzej

Caillois Roger
Cambronne Pierre
Carré John le (właśc. Cornwell David John Moore)
Cejrowski Wojciech
Cezar Gajusz Juliusz
Chamberlain Richard
Chandler Raymond
Charlton Bobby
Chase Stuart
Cher (właśc. Sarkisian Cherilyn)
Chęciński Sylwester
Chmielewska Anna *zob.* Bogucka Teresa
Chmielewska Joanna (właśc. Kuhn Irena Barbara)
Choiński Bogusław
Chopin Fryderyk
Christie Agatha
Ciechan Zbigniew
Cieślak-Sokołowski Tomasz
Cieśliński Marek

Ciszewska Magdalena
Ciszewski Jan
Clancy Tom
Coen Joel i Ethan
Conan Doyle Arthur
Coppola Francis Ford
Crofts Freeman Wills
Cudak Romuald
Curtius Ernst Robert
Cyceron Marek Tulliusz
Cyganik Henryk
Czajkowski Piotr
Czapińska Magda
Czyżak Agnieszka

Dagnan Marek
Daniel Zdzisław
Dannay Frederick
Dawydow Jurij
Day Doris (właśc. Kappelhof Doris Mary Ann)
Dąbrowicz Elżbieta
Dąbrowska-Samaszko Joanna
Degas Edgar
Demarczyk Ewa
Dembińska-Pawelec Joanna
DeVito Danny
Dębicki Edward
Dickinson Emily
Dine S.S. van

Dobzynski Charles
Doński Ryszard
Dor Marcin
Dostojewski Fiodor
Drawicz Andrzej
Dudziński Andrzej
Dumas Aleksander (ojciec)
Durbridge Francis
Dylan Bob (właśc. Zimmerman Robert Allen)
Dziadek Adam
Dzierżankiewicz Szczęsny *zob.* Barańczak Stanisław
Dzikowski Krzysztof
Dźwinel Kamil

Eco Umberto
Edigey Jerzy (właśc. Korycki Jerzy)
Eile Marian
Eisenstein Siergiej
Eliade Mircea
Ellery Queen *zob.* Dannay Frederick i Lee Manfred B.
Ellington Duke
Evans Ray

Falkiewicz Andrzej
Faryno Jerzy
Faulkner William
Fedorowicz Jacek
Fellini Federico
Ficowski Jerzy

Filipski Ryszard
Filler Witold
Fischer Peter
Fiszer Edward
Fiwek Wojciech
Fleming Ian
Fox Michael J.
Franco Francisco
Freud Sigmund
Fromm Erich
Frybesowa Aleksandra

Gable Clark
Gadocha Robert
Gaertner Katarzyna
Galant Jan
Galsworthy John
Gałuszka Jadwiga
Garbo Greta (właśc. Gustafsson Greta Lovisa)
Garcin Jérôme
Gardner Erle Stanley
Gautier Théophile
Gaworski Henryk
Gehlen Reinhard
Georg Klaus
Gerber Richard
German Anna
Gielgud John
Gierek Edward

Głogowski Marek
Głowacki Janusz
Głowacki Jerzy
Głowiński Michał
Godard Jean-Luc
Goethe Johann Wolfgang von
Gogol Nikołaj
Goldberg Whoopi (właśc. Johnson Caryn Elaine)
Gombrowicz Witold
Gomola Jan
Gomułka Władysław
Gomułka Zofia
Gordon Barbara (właśc. Zajączkowska-Mitznerowa Larysa)
Gott Karel
Gradstein Alfred
Gromnicki Bolesław
Groński Ryszard Marek
Grudzińska-Gross Irena
Gruza Jerzy
Gwóźdź Jan

Haas Willy
Hackman Gene
Haczyk Ewa
Hall Edward Twitchell
Hamilton *zob.* Słojewski Jan Zbigniew
Hammett Dashiell
Handke Ryszard
Hanin Ryszarda

Haraszti Miklos
Hardy Thomas
Hart Gary
Hauser Arnold
Hayakawa Samuel Ichiye
Haycraft Howard
Heissenbüttel Helmut
Helman Alicja
Herbert George
Herbert Zbigniew
Herder Johann Gottfried
Hermanowicz Henryk
Herrera Helenio
Higgins George V.
Hitchcock Alfred
Hitler Adolf
Hobot Joanna
Hoffman Dustin
Hoffman Jerzy
Holoubek Gustaw
Hołówka Teresa
Homer
Hopfinger Maryla
Hopkins Anthony
Hopkins Gerard Manley
Hoveyda Fereydoun
Humboldt Alexander von
Hummel Jerzy

Huxley Aldous

Iłłakowiczówna Kazimiera
Iredyński Ireneusz

Jackson Michael
Jakobson Roman
Janda Krystyna
Jan III Sobieski
Janion Maria
Januszko Andrzej
Jarosik Andrzej
Jasieński Bruno (właśc. Zysman Wiktor)
Jastrzębski Jerzy
Jaworski Marcin
Jeżewski A.
Joachim Jacek (właśc. Kubikowski Zbigniew)
Jodłowski Jerzy
Johnson „Magic” Earvin
Jones Tom (właśc. Woodward Jones Thomas)
Jordan Michael
Jung Carl Gustav
Just Klaus Günther

Kaczor Kazimierz
Kaemmel Ernst
Kálmán Imre
Kania Stanisław
Kański Edward

Kasprowy Jacek
Kaszkur Zbigniew
Katz-Hewetson Janina
Kazakowa R.
Kąkolewski Krzysztof
Keaton Diane (właśc. Hall Diane)
Kennedy John Fitzgerald
Kiec Izolda
Kijowski Andrzej
Kisiel *zob.* Kisielewski Stefan
Kisielewski Stefan
Klejne Henryk
Klemperer Victor
Kleyny Jerzy
Klimczuk Bogusław
Kluba Henryk
Kłodzińska Anna
Kłosiński Janusz
Kłoskowska Antonina
Kmicik Włodzimierz
Kobiela Bogumił
Kobyliński Szymon
Kocot Anna
Kofta Jonasz
Kondratowicz Janusz
Kord Karol
Korkozowicz Kazimierz
Korzybski Alfred

Kossak Jerzy
Kossowski Maciej
Kostka Hubert
Kościelak Zbigniew
Kościewicz Katarzyna
Kott Jan
Kowalczykowa Alina
Kowalewski Sławomir
Kozacki Paweł
Kozera Andrzej
Koźniewski Kazimierz
Kracauer Siegfried
Krajewski Seweryn
Krasicki Ignacy
Krasuski Krzysztof
Kraszewski Tadeusz
Kriss M.
Krynicki Ryszard
Krzemiński Adam
Kubiak Tadeusz
Kuncewicz Piotr
Kundera Milan
Kunicka Halina
Kuroń Jacek
Kurosawa Akira
Kwaśniewski Kazimierz *zob.* Słomczyński Maciej
Kwiatkowski Stanisław
Kwiatkowski Tadeusz

Labiche Eugene Marin
Labuda Barbara
Landesmann Katalin
Landesmann Stephen
Larkin Philip
Laskowski Janusz
Lasota Grzegorz
Lee Francis
Lee Manfred B.
Lehár Franz
Leigh Vivien (właśc. Hartley Vivian Mary)
Lelouch Claude
Lemar Stefan (właśc. Bielicki Marian Leon)
Lenart Józef
Lenin Włodzimierz (właśc. Uljanow Władimir Iljicz)
Leroux Gaston
Lerska Dana (właśc. Pełka Danuta)
Lewis Jerry (właśc. Levitch Joseph)
Lewis Reggie
Lichodziejewska Feliksa
Lipoński Wojciech
Lisowski Krzysztof
Liszok Albrecht
Liszt Franciszek
Livingston Jay
Lorenc Juliusz
Lowenthal Leo
Loyola Ignacy

Lubański Włodzimierz

Łebkowski Mirosław
Łęcka Gabriela
Łotman Jurij M.
Łukaszewicz Jerzy

Macdonald Dwight
Macdonald Ross
MacGraw Ali
Machejek Władysław
Maciejewski Janusz
Macierewicz Antoni
Madonna (właśc. Ciccone Madonna Louise)
Madyda Władysław
Magala Sławomir
Majakowski Władimir
Mallarmé Stéphane
Mandelsztam Osip
Mankiewicz Joseph
Mann Thomas
Marczewski Piotr
Marek Jerzy Andrzej
Margot Tadeusz
Marianowicz Antoni (właśc. Berman Kazimierz Jerzy)
Markiewicz Henryk
Markiewicz Jarosław
Marks Karol
Marlowe Christopher

Mart Jerzy
Martuszewska Anna
Masina Giulietta
Mastroianni Marcello
Matejko Jan
Matthau Walter
Matuszewski Ryszard
Matyas Michał
May Karol
Mazowiecki Tadeusz
Mazurek Maciej
McDormand Frances
McLuhan Marshall
Melly George
Merrill James
Męclewski Edmund
Michnikowski Wiesław
Mickiewicz Adam
Midas
Mifune Toshiro
Mikulski Stanisław
Mikuta Marian
Milc-Ziembińska Urszula
Miller Clyde
Miłosz Czesław
Mleczko Antoni
Młynarski Wojciech
Moczar Mieczysław

Moczulski Leszek Aleksander
Monroe Marylin (właśc. Mortenson Norma Jeane)
Montaigne Michel de
Morena Artur (właśc. Wydrzyński Andrzej)
Morin Edgar
Mosiężna-Andrzejewska Z.
Motylski Ludomir
Mrożek Sławomir
Müller Heiner
Müller Wilhelm
Musierowicz Małgorzata

Namysłowski Zbigniew
Narcejac Thomas
Nawrocka-Dońska Barbara, Ryszard Doński
Neuger Leonard
Nicholson Jack
Niemen Czesław (właśc. Niemen-Wydrzycki Czesław)
Nietzsche Friedrich
Niewierny Tomasz *zob.* Barańczak Stanisław
Norwid Cyprian Kamil
Nowacki Aleksander
Nowicki Czesław „Wicherek”
Nowicki Jan
Nyczek Tadeusz

Obuchowicz Henryk
Ochalski Tomasz
Okoński Michał

Okopień-Sławińska Aleksandra
Olbrychski Daniel
Olejniczak-Rokita Kalina
Olędzka-Frybesowa Aleksandra
Olschowsky Heinz
Orłow Roman
Orłowski Hubert
Ortega y Gasset José
Orwell George (właśc. Blair Eric Arthur)
Orwell Sonia (właśc. Brownell Sonia Mary)
Osiecka Agnieszka
Osiński Jakub

Pac-Gajewska Krystyna
Pacino Al
Packard Vance
Pałłasz Edward
Panufnik Andrzej
Parker Charlie
Pasternak Leon
Patkowski Maciej
Pawelec Dariusz
Pawłowski Roman
Piechowska Alina
Pisarek Regina
Pisarek Walery
Piwowarczyk Andrzej
Platon
Plesnar Łukasz (pseud. Michał Spis)

Pliwko Janusz
Płachecki Marian
Poe Edgar Allan
Pol Ernest
Pollock Jackson
Pomian Krzysztof
Pomianowski Jerzy
Pomorska Krystyna
Popiel Stanisław
Popper Karl
Poprawa Adam
Porębski Mieczysław
Porter Cole
Porter Eric
Pospiszil Karolina
Poznakowski Ryszard
Pranke Michał
Prince (właśc. Nelson Prince Rogers)
Prokopiuk Jerzy
Prokop Jan
Proust Marcel
Przybora Jeremi
Przybylski Ryszard
Przymanowski Janusz
Ptaszyn-Wróblewski Jan
Putrament Jerzy

Quayle Dan

Racine Jean-Baptiste
Raczewa Maria
Radoszewski Roman
Rajewska Ewa
Randon Noël *zob.* Kwiatkowski Tadeusz
Rapoport Anatol
Redgrave Vanessa
Rembowski Stefan
Riewzin Izaak
Rinn Danuta (właśc. Smykla Danuta)
Rodowicz Maryla
Rogulska-Kołodziejska Agnieszka
Rokeach Milton
Rokita Andrzej
Rokossowski Konstanty
Rosenberg Bernard
Ross Tadeusz
Roszewski Wojciech
Rota Nino
Rousseau Jean-Jacques
Rudzińska Kamila
Ruskin John
Rybicki Feliks
Rybiński Andrzej
Rylejew Konrad
Rymkiewicz Jarosław Marek
Rynkiewicz Władysław
Ryster Stanisława

Rzeczkowska Urszula

Sadek Jerzy
Sadkowska Helena
Sadowski Krzysztof
Sadowski Roman
Samsel Roman
Sandauer Artur
Sapir Edward
Sawicka Elżbieta
Sayers Dorothy Leigh
Schaff Adam
Schechner Richard
Schubert Franz
Schulz Bruno
Schwarzenegger Arnold
Sekuła Helena
Semil Małgorzata
Sewen Marek
Sęp Szarzyński Mikołaj
Shannon Lyle W.
Siatkowski Zbigniew
Sienkiewicz Henryk
Sikorski Janusz
Simenon Georges
Simic Charles
Simpson Orenthal James
Sipińska Urszula
Skaldowie

Škreb Zdenko
Sławek Jolanta
Sławiński Janusz
Słojewski Jan Zbigniew (pseud. Hamilton)
Słomczyński Maciej
Smuda Manfred
Sobolewski Tadeusz
Sojka Emil
Sordi Alberto
Sosonkin Izrail
Sośnicka Zdzisława
Spengler Oswald
Spis Michał *zob.* Plesnar Łukasz
Spitzer Leo
Stachura Edward
Staff Leopold
Stala Marian
Stalin Józef (właśc. Dżugaszwili Iosif Wissarionowicz)
Stanisławski Jan
Stanisławski Jan Tadeusz
Stańczyk
Stawar Andrzej (właśc. Janus Edward)
Stawecki Zbigniew
Stefanowska Lidia
Stępień Marian
Stępowski Jarema
Storey John
Stout Rex

Stowe Harriet Beecher
Strauss Johann
Sue Eugeniusz
Sulej Michał
Suski Alfred
Szczepkowski Janusz
Szczerba Ryszard
Szczypiorski Andrzej
Szekspir William
Szkłowski Wiktor
Szołtysik Zygfryd
Szostakowicz Dmitrij
Szostkiewicz Adam
Szulczewski Michał
Szurkowski Ryszard
Szwagrzyk Aleksandra

Ścibor-Rylska Danuta
Ścisłowski Włodzimierz
Śliwiński Piotr

Tański Paweł
Taylor Elizabeth
Terlikowska Maria
Thompson Emma
Toeplitz Krzysztof Teodor
Tołstoj Lew
Tomaszewski Bohdan
Tomaszewski Jan

Tomasz Jerzy
Traczyk Michał
Trieste Leopoldo
Trzymałko Feliks *zob.* Barańczak Stanisław
Trzynadlowski Jan
Tudorowie, dynastia
Tuwim Julian

Urbanowicz Jadwiga
Urgacz Tadeusz
Ustrzykowski P. *zob*. Barańczak Stanisław

Verne Jules
Vico Giambattista
Vogler Henryk

Wajda Andrzej
Walcott Derek
Waldmann Günter
Wallace Edgar
Wasowski Jerzy
Wasserman Steve
Wat Aleksander (właśc. Chwat Aleksander)
Wayne John (właśc. Morrison Marion Mitchell)
Webster John
Weinrich Harald
Weinsberg Adam
Weintraub Wiktor
Welles Orson

Wertyński Aleksander
White David Manning
Whitman Walt
Whorf Benjamin Lee
Wieromiejczyk Dariusz
Wiesław Szczotkowski
Wilson Edmund
Wilson Harold
Wiśniewska Ewa
Wołyński Wojciech
Wyka Kazimierz
Wysłouch Seweryna

Zacharska Jadwiga
Zagajewski Adam
Zalewski Jan
Zapasiewicz Zbigniew
Zapert Zbigniew
Zarycki Andrzej
Zawiliński Edward
Zaworska Helena
Zeydler-Zborowski Zygmunt
Zieliński Andrzej
Zieliński Jan
Ziemilscy Olga i Andrzej
Zimmering Max
Žmegač Viktor
Zygmunt III Waza

Żabicki Zbigniew
Żalski Artur
Żarnowski Adam
Żelabow Andriej
Żeleński Tadeusz (Boy)
Żernicki Jan (właśc. Patrzałek Tadeusz)
Żółkiewski Stefan
Żyliński Romuald
Żywow Marek

Przypisy

10 I 1971

[1] W grudniu 1970 roku doszło do protestów robotniczych (głównie na Wybrzeżu), spacyfikowanych przez władze za pomocą wojska i milicji, co spowodowało liczne ofiary śmiertelne. Zob. też rozdział *PKF* (wszystkie przypisy w tej części książki – A.P.).

[2] Po wydarzeniach grudniowych zakończył się okres rządów Władysława Gomułki; pierwszym sekretarzem KC PZPR, czyli w czasach PRL przywódcą państwa, został Edward Gierek.

[3] Aluzja do jednomyślnych głosowań na różnego rodzaju posiedzeniach.

1 II 1971

[1] Opowiadanie Głowackiego po raz pierwszy ukazało się w warszawskiej „Kulturze” w 1968 roku, film Wajdy natomiast miał premierę w roku 1969; Barańczak zakłada zatem wcale szybki wzrost krytycyzmu telewidzów.

4 II 1971

[1] W Teatrze Sensacji „Kobra” adaptowano również powieści zachodnich autorów, stąd też odróżnia Barańczak polskie „Kobry”.

[2] Chodzi oczywiście o socrealizm.

[3] Ironia: epitetem „słuszny” z lubością i nad wyraz często posługiwała się propaganda.

[4] Skrót oficjalnej nazwy państwa zachodnioniemieckiego, używanej w Polsce do 1970 roku.

[5] Inne czasy, inne miejsca – niemniej warto porównać ten fragment z komentarzem Barańczaka do transmisji z aresztowania O.J. Simpsona, zob. fragment wywiadu *Poeta w krawacie*.

26 II 1971

[1] Serial z Ewą Wiśniewską w roli tytułowej.

[2] Najprawdopodobniej chodzi o programy *Przy sobocie po robocie* czy *Ludziom dobrej roboty*.

[3] Związek Bojowników o Wolność i Demokrację, organizacja kombatancka, na której czele stał wówczas Mieczysław Moczar, nieformalny przywódca nacjonalistycznej, antysemickiej frakcji w PZPR.

[4] Być może za pomocą tego cytatu czyni Barańczak ironiczną aluzję do osławionego „Pomożecie?", którym Gierek zakończył przemówienie podczas spotkania ze stoczniowcami w Gdańsku 21 stycznia 1971 roku.

1 IV 1971

[1] Zob. też rozdział III *W kręgu stadionu*.

[2] Zob. też rozdział *Szkic do portretu Jana Ciszewskiego*.

15 IV 1971

[1] Serial BBC według powieści Johna Galsworthy'ego, emitowany w Polsce w latach 1970–1971.

[2] Zob. też rozdział *Seriale*.

25 IV 1971

[1] Witold Filler był w latach 1963–1971 redaktorem naczelnym Redakcji Rozrywki Telewizji.

14 V 1971

[1] Film dokumentalny z 1971 roku w reżyserii Ludomira Motylskiego.

[2] Zob. też fragmenty rozdziału IV: *Podejrzany w kasie pancernej* oraz *Spocone dłonie i rozbiegane oczy*, a także rozmowę *Atrakcje i niebezpieczeństwa*.

31 VIII 1971

[1] Zob. też rozdział *Ubezwłasnowolnienie odbiorcy*.

[2] Z piosenki Zdzisławy Sośnickiej *Dom, który mam* (sł. J. Zalewski – muz. M. Sewen; twórców piosenek podajemy w tej kolejności: autor słów, kompozytor, podobnie jak to robi Barańczak w *Czytelniku ubezwłasnowolnionym*).

[3] Piosenka *Kapral ci pomoże* wykonana przez Skaldów (A. Jeżewski – E. Sojka).

[4] Piosenka Dany Lerskiej *Szli na zachód osadnicy* (J. Kasprowy – J. Tomaszewski).

[5] Piosenka Maryli Rodowicz *Jadą wozy kolorowe* (J. Ficowski – S. Rembowski).

[6] Z piosenki Haliny Kunickiej *Orkiestry dęte* (J.T. Stanisławski – U. Rzeczkowska); gwoli ścisłości dziadek tam defiluje.

[7] Haubice te pochodzą najprawdopodobniej z pierwszego wariantu piosenki *Szli na zachód osadnicy*, w którym przesiedleńcy owi „karabiny i haubice / zawiesili w cieniu brzóz". Zważywszy na wielkość i ciężar tego rodzaju dział, byłby to wyczyn nie lada.

[8] Z piosenki *Melodia Wołodii* (T. Urgacz – A. Januszko).

[9] Zob. też rozdział *„Dżen-ku-je bar-zo"*.

28 IX 1971

[1] Z piosenki Teresy Tutinas *Gorzko mi* (A. Osiecka – A. Zieliński).

[2] Andrzej Zarycki skomponował kilka piosenek Ewy Demarczyk i prowadził zespół akompaniujący pieśniarce.

[3] Przekład Jerzego Pomianowskiego.

[4] Zob. też rozdział V: *W kręgu estrady*.

13 X 1971

[1] Związek Młodzieży Socjalistycznej, młodzieżowa przybudówka PZPR w latach 1957–1976.

[2] Pytania dotyczą reportażowej książki tego autora *Portret z diamentów*.

[3] Notabene, Machejek był redaktorem naczelnym „Życia Literackiego”, w którym ukazał się wspomniany przez Barańczaka artykuł na temat innego konkursu czytelniczego.

[4] Z powieści Jerzego Putramenta pod tym samym tytułem.

Ubezwłasnowolnienie odbiorcy

[1] Wstępny szkic z przygotowanego do druku tomu *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, zawierającego felietony publikowane pod tym nagłówkiem na łamach „Nurtu” w latach 1971–1973 (informacja zamieszczona przez redakcję „Nurtu”; pozostałe przypisy w tej części książki – A.P.).

[2] Przekład Kazimiery Iłłakowiczówny.

[3] Przekład Aleksandry Frybesowej.

[4] Do problematyki wstępu wraca autor w *Czytelniku ubezwłasnowolnionym*, zob. rozdział II: *Słowo – perswazja – kultura masowa*.

Neony polskie

[1] Jak u George’a Herberta, którego przekłady będzie Barańczak później ogłaszał.

Gesty piosenkarzy

[1] Chodzi o Czesława Niemena, który zresztą wytoczył proces o zniesławienie autorowi „Gazety Radomszczańskiej”, gdzie pojawiła się informacja o rzekomym geście artysty. Muzyk wygrał ten proces. Sprawę rekonstruuje szczegółowo biograf Niemena, zob. R. Radoszewski, *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestanę... Monografia artystyczna*, Warszawa 2004, s. 208–210.

Seriale

[1] Słuchowisko radiowe nadawane od 1956 roku.

[2] Nie zaszkodzi zwrócić uwagi na to, że Barańczak pisał o weekendzie w czasach, gdy w Polsce obowiązywał sześciodniowy tydzień pracy.

[3] Ciekawe, acz poniekąd znamienne, że porównanie oglądania seriali do obrzędu religijnego zaniepokoiło publicystę, jak głosiła pełna nazwa, „Pisma Stowarzyszenia Ateistów i Wolnomyślicieli Województw Północno-Zachodnich", zob. a.k. [W. Roszewski], *Kto wie?*, „Fakty i Myśli" 1972, nr 17, s. 11.

Kapitan Grabowski w akcji

[1] Zob. też rozdział VI: *W kręgu powieści.*

Jak słodko płakać na *Love Story*

[1] Zob. też fragment tekstu *Przeciw sentymentalizmowi.*

Głos ma szary człowiek

[1] Po 1968 roku czapek studenckich raczej nie noszono, o czym Barańczak niewątpliwie wiedział. Wspomnienie tego nakrycia głowy stanowi tu sygnał pokoleniowej wspólnoty.

Oblicz punkty, a dowiesz się, kim jesteś

[1] Poprzedni redaktor naczelny (i twórca) „Przekroju", Marian Eile, w 1969 roku zrezygnował ze stanowiska z powodu antysemickiej kampanii.

PKF

[1] Monografista PKF (notabene nieznający szkicu Barańczaka) konstatuje, że w latach siedemdziesiątych „rzetelność dokumentu filmowego i ambicje artystyczne" Kroniki ustąpiły „miejsca pełnej dyspozycyjności dziennikarskiej". M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006, s. 114.

Dyskusja przed kamerami

[1] Zob. też rozdział IV: *W kręgu „akademii ku czci".*

ROZDZIAŁ I

[1] A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964, s. 438. [Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy w tej części książki pochodzą od autora – przyp. red.]

[2] O nowszych postaciach tego rodzaju literatury pisałem obszerniej w szkicu: *Bunt wykluczony, albo powieść „neoprodukcyjna"*, w: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.

[3] V. Packard, *The Hidden Persuaders*, New York 1957.

[4] Myślę tu m.in. o takich klasycznych szkicach Orwella jak: *Raffles and Miss Blandish, Boys' Weeklies* czy *The Art of Donald McGill*, w: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. I–IV, ed. by S. Orwell, I. Angus, London 1970. Zob. także np.: L. Shannon, *The Opinions of Little Orphan Annie and Her Friends*, jak również inne szkice w: *Mass Culture. The Popular Arts in America*, ed. by B. Rosenberg, D.M. White, New York 1957.

[5] Analizę taką przeprowadził w interesujący sposób M. Płachecki w szkicu *Pragmatyka plakatu pierwszomajowego (1945–1970)*, w: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974.

[6] Zob. świetne analizy języka propagandy z okresu „kampanii" prasowych w marcu 1968 i maju 1977 w szkicach: J. Nowicki [J. Karpiński – przyp. red.], *Mówi Warszawa...*, „Kultura" (Paryż) 1973, nadbitka: A. Chmielewska [T. Bogucka – przyp. red.], *Kampania*, „Zapis" 1977, nr 4. W szerszym ujęciu mówi na ten temat opublikowana niedawno przez Towarzystwo Kursów Naukowych broszura pt. *Język propagandy* (Warszawa 1979).

[7] Pisałem o tym szerzej w szkicach: *Głos ma szary człowiek*, „Nurt" 1972, nr 12; *Dyskusja przed kamerami*, „Nurt" 1973, nr 8. [Zob. rozdziały pod tym samym tytułem

w niniejszej książce – przyp. red.]

[8] Por. mój *Szkic do portretu Jana Ciszewskiego*, „Nurt” 1973, nr 5. [Zob. rozdział pod tym samym tytułem w niniejszej książce – przyp. red.]

[9] Por. mój szkic *Znaki złożone z ludzi*, „Nurt” 1972, nr 8. [Zob. rozdział pod tym samym tytułem w niniejszej książce – przyp. red.]

[10] Pisałem o niej obszerniej w szkicu *W stylu bojowym*, „Nurt” 1973, nr 6. [Zob. rozdział pod tym samym tytułem w niniejszej książce – przyp. red.]

[11] *Prima aprilis „na łamach”*, „Nurt” 1972, nr 8. [Zob. rozdział pod tym samym tytułem w niniejszej książce – przyp. red.]

[12] Szerzej na ten temat pisałem w szkicu *Interpunkcja dziennikarska*, „Nurt” 1972, nr 4. [Zob. rozdział pod tym samym tytułem w niniejszej książce – przyp. red.]

[13] Powinienem był może już wcześniej wyjaśnić, że tak tutaj, jak dalej w całej tej książce [*Czytelnik ubezwłasnowolniony* – przyp. red.] (z wyjątkiem sytuacji, w których kontekst wskazuje na węższe znaczenie) słowo „tekst” rozumiem w szerokim sensie, nadanym mu przez współczesną semiotykę, a więc jako nie tylko słowną wypowiedź pisaną, lecz wszelką wypowiedź kulturową, spełniającą pewne podstawowe warunki (1. sensowność, 2. hierarchiczna struktura, 3. odgraniczenie). Zob. J. Łotman, *O pojęciu tekstu*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2.

[14] Por. mój szkic *Neony polskie*, „Nurt” 1971, nr 10. [Zob. rozdział pod tym samym tytułem w niniejszej książce – przyp. red.]

[15] Por. jeszcze jeden mój szkic: *BLURP!*, „Zapis” 1978, nr 8.

[16] J. Kossak, *Dylematy kultury masowej*, Warszawa 1966, s. 148.

ROZDZIAŁ II

[1] Na naszym terenie zob. choćby znaną książkę A. Kłoskowskiej, dz. cyt.

[2] Informuje o tym szczegółowo L. Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society*, Englewood Cliffs 1961.

[3] D. Macdonald, *A Theory of Mass Culture*, w: *Mass Culture*... Por. ponadto tegoż autora: *Against the American Grain*, New York (b.d.).

[4] Zob. A. Kłoskowska, dz. cyt., s. 287 i n.

[5] Zob. G. Melly, *Literatura i kultura pop*, tłum. S. Magala, „Literatura Ludowa” 1974, nr 6. Na naszym terenie kilka efektownych szkiców poświęcił zachodniej

kulturze pop K.T. Toeplitz. Zob. zwłaszcza jego książki: *Akyrema*, Warszawa 1970; *Kultura w stylu blue jeans*, Warszawa 1975.

[6] K.T. Toeplitz, *Nadzieja w maszynce do mięsa*, w: tegoż, *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, Warszawa 1975.

[7] Istotnie zresztą to, co proponuję wyżej jako pewną normę, odnaleźć można pośród szerzej przyjętych, współczesnych „norm czytania", wyróżnianych przez J. Sławińskiego, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, „Teksty" 1974, nr 3.

[8] H. Weinrich, *O historię literatury z perspektywy czytelnika*, tłum. R. Handke, „Teksty" 1972, nr 4.

[9] W latach siedemdziesiątych powstały u nas na ten temat liczne prace, zwłaszcza w kręgu Instytutu Badań Literackich PAN.

[10] Terminy spopularyzowane u nas przez M. Głowińskiego (*Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, s. I, red. M. Głowiński, Wrocław 1967; przedruk w książce Głowińskiego: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977) oraz przez E. Balcerzana (*Perspektywy „poetyki odbioru"*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971).

[11] Który pisał o „socjologii form literackich" (J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: *Problemy socjologii literatury*).

[12] Być może przesadzam – próby dociekania, jak tekst kultury masowej programuje odbiorcę, niewątpliwie pojawiły się już wcześniej, można by tu wymienić cytowane już powyżej klasyczne eseje Orwella – chyba jednak dopiero od jakichś dwudziestu lat rozważania tego rodzaju próbują się dopracować bardziej sprawdzalnych i metodologicznie spójnych sposobów interpretacji.

[13] Cyt. wg: V. Packard, dz. cyt.

[14] Oczywiście mowa o „językach" w sensie semiotycznym: nie musi to być język słowny, może to być natomiast dowolny system znaków, jakim operuje kultura.

[15] K. Bühler, *Sprachtheorie*, Jena 1934.

[16] R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972.

[17] Zob. na ten temat przenikliwe rozważania J. Dawydowa w książce: *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1971, zwłaszcza s. 258–290.

[18] Arystoteles, *Retoryka*, III, 1 [tłum. W. Madyda – przyp. red.].

[19] M. de Montaigne, *Próby*, tłum. T. Żeleński (Boy), t. 1, Warszawa 1957, s. 421.

[20] S. Kwiatkowski, *Słowo i emocje w propagandzie*, Warszawa 1974, s. 13.

[21] Termin U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.

[22] M. McLuhan, *Understanding Media*, New York 1965.

[23] W sprawie tych dwóch ostatnich problemów zob. U. Eco, dz. cyt. Pojęcie i metody proksemiki spopularyzował E.T. Hall (*Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1976).

[24] Z tej ostatniej dziedziny publikacji por. np. specjalną pracę na ten temat S. Kwiatkowskiego (dz. cyt.).

[25] Już np. Packard w cytowanej książce.

[26] W cytowanym wyżej *Pejzażu semiotycznym*.

[27] U. Eco, *Le strutture narrative in Fleming*, w: *L'analisi del raccaonto*, Milano 1969.

[28] E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 1970.

[29] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.

[30] U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, tłum. J. Gałuszka, w: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

[31] M. Rokeach, *The Open and Closed Mind*, New York 1960.

[32] K. Popper, *The Open Society and Its Enemies*, London 1945.

[33] Zob. *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII wieku*, Wrocław 1970.

[34] Zob. A. Schaff, *Język a poznanie*, Warszawa 1964.

[35] Popularne wprowadzenia w doktrynę semantyki ogólnej: A. Rapoport, *What Is Semantics?*, w: *The Use and Misuse of Language*, ed. by S.I. Hayakawa, New York (b.d.); S.I. Hayakawa, *Language in Thought and Action*, II ed., London 1965. Zob. też mój artykuł: *Problematyka funkcji perswazyjnej tekstów literackich i paraliterackich w świetle tez semantyki ogólnej (*General Semantics*)*, „Studia Polonistyczne", s. IV, Poznań 1977. Nie nadaje się natomiast do polecenia skrajnie stronniczy atak na *General Semantics* w: A. Schaff, *Wstęp do semantyki*, Warszawa 1966, s. 138–166.

[36] Główne dzieło Korzybskiego to: *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lancaster 1933.

[37] S. Chase, *The Power of Words*, New York 1954; *The Tyranny of Words*, New York 1938.

[38] Zwraca na to uwagę szczególnie S.I. Hayakawa, *Language in Thought and Action*.

[39] V. Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig 1975. U nas fragmenty dzieła Klemperera w przekładzie H. Bortnowskiej prezentował po raz pierwszy bodaj miesięcznik „Znak" (1969, nr 9).

[40] Spośród wielu innych zob. np. następujące przykłady: G. Klaus, *Sprache der Politik*, Berlin 1972; M. Szulczewski, *Propaganda polityczna. Pojęcia, funkcje, problemy*, Warszawa 1971; W. Pisarek, *Retoryka dziennikarska*, wyd. II, Kraków 1975 (zwłaszcza część II). Świeży i interesujący opis problemu z perspektywy zewnętrznej i krytycznej przynoszą referat i dyskusja, składające się na cytowaną już broszurę *Język propagandy*.

[41] Niektóre z tych gatunków doczekały się analizy, np. w artykułach zawartych w następujących książkach zbiorowych: *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1–2, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973; *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973; *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*; *Szkice o sztukach masowych w Polsce*, red. A. Helman, M. Hopfinger, M. Raczewa, Wrocław 1974. Z czasopism szczególnie często interesują się podobną problematyką „Teksty" (m.in. numery monograficzne poświęcone powieści kryminalnej, paraliterackim tekstom użytkowym itp.).

[42] Zob. M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

ROZDZIAŁ III

[1] E. Morin, *Duch czasu*, tłum. A. Frybesowa, Kraków 1965, s. 17.

[2] Szczególnie wyraźne podobieństwo formalne cechuje wszelkie teksty retoryczne, które kładą nacisk na przeciwstawienie „nasi – obcy (przeciwnicy)". Janusz Maciejewski zwrócił mi np. uwagę na uderzające strukturalne podobieństwo pomiędzy hasłami piłkarskimi a tzw. kabałami sarmackimi, które stanowiły coś w rodzaju sloganów propagandowych na rzecz tego czy innego kandydata w okresie bezkrólewia.

[3] Odwołuję się tu do terminów R. Schechnera, określających zasadnicze odmiany „czasu widowiskowego", tj. czasu w „grach, zabawach, sporcie, teatrze i rytuale". Zob. R. Schechner, *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*, tłum. M. Semil, „Dialog" 1967, nr 1, s. 80–81. Do sportu stosują się tu terminy „czas spełnienia" i „czas wyznaczony" („event time" i „set time"). Pierwszy jest obecny np. w tenisie lub wszelkich formach wyścigów, drugi – w piłce nożnej, koszykówce itp. grach. Walka bokserska opiera się na kombinacji obu czasów: „Czas trwania rundy (trzy minuty) i walka (określona ilość rund) to czas wyznaczony. Ale KO może w każdej chwili zakończyć walkę i mamy

wtedy czas spełnienia. Miarą KO (liczenie do dziesięciu) jest znowu czas wyznaczony" (tamże, s. 81).

[4] Problemem typowych sytuacji sportowej walki i ich artystycznego wykorzystania w literaturze tzw. antagonistycznej zajmuje się u nas ostatnio W. Lipoński. Zob. np. jego artykuł *Sport w literaturze*, w: *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1970. Inna rzecz, że wysoce dyskusyjne wydaje się w metodzie Lipońskiego jednoznaczne powiązanie tematyki sportowej z kwestią wartościowania literatury.

[5] Włodzimierz Lubański – napastnik Górnika Zabrze.

[6] Zygfryd Szołtysik – pomocnik Górnika; Ernest Pol – napastnik tejże drużyny, który w tym czasie zakończył już karierę sportową.

[7] Alfred Suski, Jerzy Sadek – napastnicy ŁKS.

[8] Słynny trener AS Roma, u nas popularny m.in. dzięki impulsywnemu sposobowi bycia, co znalazło odzwierciedlenie w jednym z haseł przytoczonych w dalszym ciągu („Gdy Włodek naciera, rwie włosy Herrera").

[9] Hubert Kostka – bramkarz Górnika Zabrze i reprezentant kraju.

[10] Aluzja do klęski, jaką poniósł Górnik z tą samą drużyną rok wcześniej w Wiedniu, w finale Pucharu Zdobywców Pucharów.

[11] Ówczesny trener Górnika Zabrze.

[12] Słynny napastnik Manchester United.

[13] Bobby Charlton, równie sławny pomocnik United, znany m.in. z pokaźnej łysiny.

[14] Napastnik Manchester City.

[15] „Trybuna Ludu" 1973, nr 342, wyd. AAA.

ROZDZIAŁ IV

[1] J. Markiewicz, *Broniewski dla poetów* (odpowiedź na ankietę *Broniewski dzisiaj*), „Poezja" 1972, nr 5, s. 14.

[2] Już po napisaniu przeze mnie pracy, która stała się podstawą niniejszego rozdziału, ukazała się książka zbiorowa: *Władysław Broniewski w poezji polskiej*, Warszawa 1976, w której większość rozpraw (m.in. M. Janion, A. Kowalczykowej, M. Baranowskiej, H. Olschowsky'ego) stara się oddać sprawiedliwość „prawdziwemu" Broniewskiemu.

[3] Zob. wstęp W. Weintrauba w: *Broniewski. Wiersze*, Paryż 1962 (Instytut Literacki), zwłaszcza zaś rewelacyjne w wielu szczegółach wspomnienia A. Wata (*Mój wiek*,

Londyn 1977, szczególnie t. 2), oparte na rozmowach z Cz. Miłoszem.

[4] Myślę tu o takich autokomentarzach jak choćby wywiad: *O idei społecznej w poezji. Rozmowa Jerzego Jodłowskiego z Władysławem Broniewskim*, „Głos Literacki" 1928, nr 12. Przedruk w: *Władysław Broniewski*, wstęp, wybór materiałów i przypisy F. Lichodziejewska, Warszawa 1966. Por. także: F. Lichodziejewska, *Program poetycki Władysława Broniewskiego*, w: *Władysław Broniewski. W piątą rocznicę śmierci*, Warszawa 1967.

[5] Określenie E. Balcerzana, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968, s. 31.

[6] Zob. głosy krytyki z tego okresu cytowane w: *Władysław Broniewski*, oprac. Lichodziejewska, dz. cyt.; także: F. Lichodziejewska, *Obojętność czy entuzjazm krytyki? (Z zagadnień recepcji poezji Broniewskiego przed wojną)*, „Poezja" 1972, nr 5; por. też T. Bujnickiego interpretację wiersza *Przyjacielu, los nas poróżnił...*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1966.

[7] Sprawę aluzji literackiej i jej funkcji w poezji Broniewskiego podjęła rozprawa Z. Siatkowskiego, *O mechanice poezji rewolucyjnej:* casus *Broniewski*, „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 3.

[8] Wszystkie cytaty z wierszy oryginalnych Broniewskiego wg wydania: W. Broniewski, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1962.

[9] Mam na myśli m.in. następujące prace: A. Sandauer, *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, wyd. II, Warszawa 1962; liczne artykuły Lichodziejewskiej; T. Bujnicki, *Władysław Broniewski*, Warszawa 1972.

[10] Czytamy w nocie od wydawnictwa: „Ogólny układ, kolejność utworów i fragmentów poematu *Wisła*, eliminacje poszczególnych wierszy, jak również drobne zmiany, które czytelnik znajdzie w tym tomie – zostały dokonane przez Autora".

[11] Po dziś dzień dostępne wyłącznie w cytowanym tomie *Wierszy*, wydanym przez paryski Instytut Literacki.

[12] Orientacją wśród najważniejszych z nich może służyć: F. Lichodziejewska, *O Władysławie Broniewskim, 1897–1962. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1964.

[13] *Od wydawnictwa*, w: W. Broniewski, *Wiersze wybrane*, Łódź 1946, „Biblioteczka Żołnierza – Utwory literackie", nr 32 (wydanie przygotowane bez udziału autora).

[14] *Od Autora*, w: W. Broniewski, *Okop i barykada*, Warszawa 1949, s. 5 (Wydawnictwo „Prasa Wojskowa").

[15] M.in.: W. Broniewski, *Młodym do lotu*, wybór G. Lasota, Warszawa 1952; tenże, *Wiersze*, wybór F. Lichodziejewska, Warszawa 1956 („Nasza Księgarnia"); tenże, *Poezje*, Warszawa 1959 („Iskry").

[16] Tenże, *Orla twych lotów potęga...*, w: tegoż, *Młodym do lotu*, s. 7.

[17] Tenże, *Będzie radość i będzie śpiew*, Warszawa 1953 (seria: „Książka Nowego Czytelnika").

[18] Tenże, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1951 (MON); tenże, *Poezje wybrane*, Warszawa 1954 (PIW).

[19] Tenże, *Poezje*, Warszawa 1957 (PIW, seria „Biblioteka Poetów").

[20] Tenże, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1949 (wyd. II), 1952 (wyd. III).

[21] Tenże, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1955 (wyd. I), 1956 (wyd. II).

[22] *O wierszach Władysława Broniewskiego*, w: W. Broniewski, *Będzie radość...*, s. 6–7 (podkreślenia moje – St.B.).

[23] *Od Autora*, w: tegoż, *Okop i barykada*, s. 5.

[24] *O wierszach...*, s. 10.

[25] R. Matuszewski, *Krótki życiorys*, w: *Wiersz mój odniosę ludziom... Wieczór poezji Władysława Broniewskiego*, oprac. R. Hanin, L. Pasternak, Warszawa 1963, s. 8.

[26] Tamże, s. 9.

[27] Zob. F. Lichodziejewska, *Życie i twórczość Władysława Broniewskiego*, w: *Władysław Broniewski*, oprac. F. Lichodziejewska, s. 77.

[28] W. Broniewski, *Okop i barykada*, s. 24.

[29] Tamże, s. 27.

[30] Tamże, s. 23.

[31] Sprawą tą zajmował się obszernie z nieco innego punktu widzenia Z. Siatkowski: *To samo nad Wisłą*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

[32] Por. np. objaśnienia w: W. Broniewski, *Wiersze*, Warszawa 1956, s. 162; *Wiersz mój odniosę ludziom...*, s. 109.

[33] Zob. J. Zacharska, *Najpopularniejszy wiersz Broniewskiego*, „Poezja" 1972, nr 5, s. 75.

[34] *Cinq poètes polonais*, Paryż 1956, s. 19. Chodzi o strofę:

Ja – cóż? Gwizdać! Siedzę od piątku,

mogę siedzieć tak choćby miesiąc,

ale Jan ma katar żołądka,

no i lat bez mała sześćdziesiąt [...]

[35] Chodzi o wersy:

I o Janie myślałem jeszcze,

I gdzie Rzym, gdzie Krym, a gdzie Polska [...]

[36] *Cinq poètes polonais*, l.c.

[37] W. Broniewski, *Hoffnung. Ausgewählte Gedichte*, Deutsche Nachdichtung von M. Zimmering, Berlin 1953, s. 46.

[38] W. Broniewski, *Stichi*, tłum. R. Kazakowa, Moskwa 1968, s. 92.

[39] A. Drawicz, *Kształtowanie tego, co nazywa się dziś Władysław Broniewski (z radzieckiej perspektywy)*, „Poezja" 1972, nr 5, s. 114.

[40] W. Broniewski, *Stichi*, s. 56.

[41] W następnym wersie pojawia się co prawda, jak gdyby tytułem rekompensaty, nieco konkretniejsze wyrażenie („wint uprugij"), ale nie jest to już w stanie zmienić stylistycznego charakteru całości.

[42] *Nad Mazowsza równiną otwartą*, wiersze W. Broniewski, fotografie H. Hermanowicz, Warszawa 1971, s. 68–69.

[43] Np. A. Gradstein, *Słowo o Stalinie*, Kraków 1952; tenże, *Polska pieśń pokoju*, Warszawa 1953; A. Panufnik, *Ślubowanie młodych*, Kraków 1953; F. Rybicki, *Most Poniatowskiego*, Kraków 1951; S. Popiel, *Pieśń robotników polskich*, Warszawa 1951; H. Obuchowicz, *Pieśń robotników polskich*, Kraków 1952; i wiele innych.

[44] Taki typ widowiska przewidują np. uwagi inscenizacyjne w: *Wiersz mój odniosę ludziom...*

[45] Por. wskazówki metodyczne w: H. Sadkowska, *Wybór wierszy na uroczystości szkolne*, Warszawa 1970, s. 8 i n.

[46] W. Broniewski, *„Nie głaskało mnie życie po głowie..." Widowisko poetyckie w dwóch częściach*, adaptacja sceniczna W. Szczotkowski, Warszawa 1971.

[47] Tamże, s. 6, 9.

[48] Tamże, s. 4–5.

[49] M. Mikuta, *„Z wielkich dni”. Widowisko teatru poezji w trzynastu pieśniach na rocznicę Wielkiej Rewolucji Październikowej z tekstów W. Majakowskiego, J. Tuwima, W. Broniewskiego, L. Pasternaka*, Warszawa 1967, s. 26–27.

[50] W. Broniewski, *„Nie głaskało mnie...”*, s. 13.

[51] *„Wiersz mój...”*, s. 67.

[52] Tamże, s. 70.

[53] Por. przyp. 49.

[54] W. Broniewski, *„Nie głaskało mnie...”*, s. 4.

[55] W tymże widowisku.

[56] Tamże, s. 11.

ROZDZIAŁ V

[1] W akapicie tym i następnym odwołuję się do tez nieogłoszonej dotąd drukiem książki Anny Barańczak *Polska poezja meliczna w dobie rozwoju środków masowego przekazu*. Ukazały się jedynie dwie prace, oparte na fragmentach książki: *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, w: *Formy literatury popularnej*; *Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego piosenki*, „Studia Polonistyczne”, s. IV. [Wspomniana przez autora książka została wydana już po zakończeniu przezeń prac nad tomem własnym; zob. A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983 – przyp. red.]

[2] Obszerniej pisałem o tym w szkicu *Gesty piosenkarzy*, „Nurt” 1971, nr 11. [Zob. rozdział pod tym samym tytułem w niniejszej książce – przyp. red.]

[3] S.I. Hayakawa, *Popular Songs vs. The Facts of Life*, w: *Mass Culture...*, s. 393.

[4] Zob. A. Barańczak, *Problematyka interpretacji...*

[5] Termin E.R. Curtiusa, *Europäische Literatur und latsinisches Mittelalter*, Bern 1954, s. 235.

[6] Taki przykład terminu Curtiusa proponuje J.M. Rymkiewicz, *Historyczna topika i wieczne topoi*, w: tegoż, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 6.

[7] Zob. tamże, s. 16.

[8] R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 7.

[9] Tamże, s. 8.

[10] Wszystkie cytowane w dalszym ciągu piosenki pochodzą z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a dostępne były w licznych zbiorach publikowanych przez Państwowe Wydawnictwo Muzyczne (np. zbiory piosenek z festiwali opolskich i kołobrzeskich, seria „Rewia Przebojów", śpiewniki itp.). Cytatów nie lokalizuję dokładniej, ponieważ piosenki z reguły drukowane bywały kilkakrotnie, w różnych zbiorach o trudnym do ustalenia chronologicznym pierwszeństwie. Podaję jedynie nazwisko autora tekstu słownego (przed myślnikiem), nazwisko kompozytora (po myślniku) oraz tytuł piosenki. Wszelkie spacje w cytowanych tekstach pochodzą ode mnie – St.B.

[11] Choć faktem jest, z drugiej strony, że jedną z najpopularniejszych piosenek końca lat siedemdziesiątych był utwór o refrenie:

Wsiąść do pociągu byle jakiego,

nie dbać o bagaż, nie dbać o bilet,

trzymając w ręku kamyk zielony

patrzeć, jak wszystko zostaje w tyle...

[(M. Czapińska – S. Krajewski, *Remedium*; przyp. red.)]

[12] O symbolicznej funkcji motywu domu w poezji pisała u nas interesująco m.in. H. Zaworska – np. w studium o roli tego motywu w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Białoszewskiego: *Dom*, „Twórczość" 1970, nr 10.

[13] Termin E. Fromma, *Szkice z psychologii religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1966.

[14] Prześledził je m.in. Rymkiewicz w cytowanej książce.

[15] Zob. E. Morin, *Duch czasu*, dz. cyt., s. 72.

[16] Mam na myśli piosenki o współczesnym wojsku. Na festiwalach kołobrzeskich drugą obowiązkową dziedziną są piosenki o „dziejach oręża", najczęściej wiążące się tematycznie z drugą wojną światową; materiał tego rodzaju domagałby się osobnej analizy.

[17] E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, s. 156.

[18] Por. tamże, s. 163 i n. Por. ponadto Th.W. Adorno, *The Authoritarian Personality*, New York 1950.

[19] O kreowanej przez Stępowskiego postaci zob. uwagi K.T. Toeplitza, *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, s. 109–110.

ROZDZIAŁ VI

[1] Był on używany wcześniej, ale doraźnie i raczej w potocznym języku krytyki literackiej. Po napisaniu przeze mnie pracy, stanowiącej podstawę tego rozdziału, ukazała się również rozprawka E. Kańskiego (*Próba teorii powieści kryminalnej*, „Literatura", s. IV, Wrocław 1972), która zmierza do naukowego usankcjonowania terminu.

[2] R. Alewyn, *Anatomie des Detektivromans*, w: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Hsgb. von J. Vogt, t. 2, München 1971, s. 374.

[3] R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli Jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, tłum. J. Błoński, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 169–170.

[4] Tamże, s. 168.

[5] Na temat dróg rozwoju powieści detektywistycznej zob. m.in. klasyczną, choć dość już przestarzałą książkę H. Haycrafta, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, New York – London 1941; także prace nowsze: F. Hoveyda, *Histoire du roman policier*, Paris 1965; R. Caillois, dz. cyt.; K.G. Just, *Edgar Allan Poe und die Folgen*, w: *Der Kriminalroman...*, t. 1; M. Smuda, *Variation und Innovation. Modelle literarischer Möglichkeiten der Prosa in der Nachfolge Edgar Allan Poes*, tamże; Z. Škreb, *Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans*, w: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*, Hsgb. von V. Žmegač, Frankfurt am Main 1971.

[6] P. Boileau, T. Narcejac, *Le roman policier*, Paris 1964.

[7] Zob. manifest programowy tego typu literatury, esej R. Chandlera *The Simple Art of Murder*, w: *The Simple Art of Murder*, Cambridge, Mass. 1950. Por. także W. Blair, *Dashiell Hammett. Motive und Erzählstrukturen*, w: *Der Kriminalroman...*, t. 1.

[8] R. Caillois, dz. cyt., s. 189–193.

[9] Za pomocą innej terminologii określa to zjawisko I. Riewzin (*K semioticzeskomu analizu dietiektiwow. Na primierie romanow Agaty Kristi*, w: *Programma i tiezisy dokładow w letniej szkole po wtoricznym modielirujuszczim sistiemam*, red. J. Łotman, Tartu 1964): w powieści detektywistycznej dominuje funkcja syntaktyczna i paradygmatyczna, przy zaniku funkcji semantycznej.

[10] S.S. van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, w: *The Art of the Mystery Story*, ed. by H. Haycraft, New York 1946.

[11] Por. S. Kracauer, *Der Detektiv-Roman* (fragm. pt. *Detektiv* w: *Der Kriminalroman...*, t. 2, s. 345 i n.). Zwraca się nieraz uwagę na związek zasady *ratio*

z ideologią Oświecenia (G. Waldmann, *Kriminalroman – Anti-kriminalroman*, tamże, t. 1, s. 207).

[12] W. Haas, *Die Theologie im Kriminalroman. (Ein paar Notizen ülber Edgar Wallace und die Kriminalliteratur überhaupt)*, tamże, s. 118–120. Na zastępczo-religijny charakter powieści detektywistycznej (element moralnego ładu, grzech ukarany itd.), będący jednym z powodów jej popularności, zwraca też uwagę Waldmann, dz. cyt., s. 208.

[13] O „przestrzeni zamkniętej" w powieści detektywistycznej i „przestrzeni otwartej" w powieści kryminalno-sensacyjnej zob. M. Smuda, dz. cyt., s. 47–51.

[14] Stąd właśnie powieść detektywistyczna jest tak idealnym obiektem analizy dla strukturalisty. Por. klasyczną analizę opowiadań Conan Doyle'a, dokonaną przez Szkłowskiego (*Nowiełła tajn*, w: *Tieorija prozy*, Leningrad 1929), czy też przywoływaną tu już pracę Riewzina.

[15] O tym motywie zob. R. Alewyn, dz. cyt., s. 402.

[16] W tradycyjnej terminologii anglosaskiej używa się określenia *the clue* dla oznaczenia faktów i przedmiotów przedstawionych, które przez detektywa traktowane są jako poszlaki (zob. tamże, s. 387 i n.).

[17] Por. znane zdanie Boileau i Narcejaca, dz. cyt., o „bankructwie myślenia" w nowszej powieści kryminalnej.

[18] O intuicji w działaniu Maigreta zob. H. Altenhein, *Ein Traum von Maigret*, w: *Der Kriminalroman...*, t. 1, s. 200–206.

[19] Liczne przykłady utworów opartych na tym, dawniej wyklętym, rozwiązaniu podaje H. Heissenbüttel, *Spielregeln des Kriminalromans*, tamże, t. 2, s. 369–370.

[20] Por. tamże, s. 356 i n.; R. Gerber, *Verbrechensdichtung und Kriminalroman*, tamże, t. 2, s. 414.

[21] Terminologia zaproponowana przez P. Fischera (*Neue Häuser in der Rue Morgue. Entwicklungslinien des modernen Kriminalromans*, tamże, t. 1, s. 190). W ślad za nim stosować będziemy następującą typologię: 1. „detektyw-amator", 2. „detektyw przypadkowy" (np.: przyjaciel ofiary, człowiek niesłusznie podejrzewany, przypadkowy świadek morderstwa itp., który podejmuje śledztwo na własną rękę, ew. współpracuje z policją), 3. zawodowy „detektyw prywatny", 4. zawodowy pracownik państwowych organów ścigania: policjant, prokurator itp.

[22] Podobnie Ellery Queen (wspólny pseudonim Fredericka Dannaya i Manfreda B. Lee) posługuje się parą detektywów, z których syn stanowi coś pośredniego pomiędzy detektywem-amatorem a detektywem prywatnym, ojciec natomiast jest zawodowym inspektorem policji.

[23] E. Morin, dz. cyt.

[24] Poniższa tabela jest oczywiście modelowym uproszczeniem zagadnienia, w praktyce opozycja dwu typów powieści kryminalnej bywa nie tyle biegunowym przeciwieństwem, ile różnicą stopnia i proporcji: tak np. w powieści kryminalno-sensacyjnej całkiem często bywa także obecny element „zagadki", tyle że pada nań mniejszy nacisk niż w powieści detektywistycznej, „zagadka" nie stanowi – inaczej mówiąc – kompozycyjnej dominanty.

[25] Wyjątkiem jest studium A. Martuszewskiej *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, w: *Formy literatury popularnej*. Ta interesująca praca, której obserwacje będą nam w dalszym ciągu nieraz pomocne, różni się od naszego ujęcia w dwu istotnych punktach: 1. analiza obejmuje tu polską współczesną literaturę kryminalną jako całość, nie tylko powieść milicyjną, lecz również niby-angielskie pastisze powieści detektywistycznej itp.; 2. problem odbiorcy wirtualnego rozumiany jest bardzo szeroko (np. rozważa się rolę tytułu jako znaku informującego odbiorcę, że ma do czynienia z powieścią kryminalną), podczas gdy nas interesuje przede wszystkim ten zakres „zadań" narzucanych odbiorcy, który wyznaczany jest przez nadrzędne założenia ideologiczne, obowiązujące powieść milicyjną.

[26] S.S. van Dine, dz. cyt., s. 190.

[27] Tym aspektem powieści kryminalnej już w okresie międzywojennym interesował się u nas S. Baczyński (*Powieść kryminalna*, w: tegoż, *Pisma krytyczne*, Warszawa 1963).

[28] E. Wilson, *Dlaczego kryminały są poczytne?*, w: tegoż, *Szkice*, tłum. J. Hummel, Warszawa 1973, s. 181.

[29] E. Wilson, *Kogo obchodzi, kto zamordował Rogera Ackroyda?*, tamże, s. 190.

[30] W.H. Auden, *The Guilty Vicarage*, w: tegoż, *The Dyer's Hand and Other Essays*, London 1962.

[31] E. Kaemmel, *Literatur unterm Tisch. Der Detektivroman und sein gesellschaftlicher Auftrag*, w: *Der Kriminalroman...*, t. 2, s. 517.

[32] Rozwiązanie używanych w tym rozdziale skrótów znajdzie Czytelnik w wykazie zamieszczonym na końcu rozdziału (cyfry po symbolu literowym oznaczają każdorazowo numer stronicy).

[33] Zwróćmy nawiasem uwagę na fakt, że w ten sposób powieść milicyjna zmuszona jest do rezygnacji z jeszcze jednego bogatego źródła wątków fabularnych. W kryminalnej powieści zachodniej (choćby u E.S. Gardnera) dobre stosunki między policją a prokuraturą nie są wcale oczywistością, wręcz przeciwnie, regułą jest tu rywalizacja i antagonizm, który stanowi nieraz motor powieściowej akcji.

[34] Już w roku 1956, kiedy polska powieść milicyjna dopiero się rodziła (w okresie socrealizmu powieść kryminalna stanowiła gatunek wyklęty, w myśl niepisanego dogmatu, iż w społeczeństwie socjalistycznym zbrodnia nie jest zjawiskiem „typowym"), A. Kijowski zwracał uwagę na częstotliwość występowania w niej motywu szpiegowskiego (A. Kijowski, *Powieść. Opowiadania*, „Rocznik Literacki" 1956, Warszawa 1957, s. 76–77).

[35] O „ideologii manichejskiej" pisze z podobnej okazji U. Eco (*Le strutture narrative in Fleming*). Zauważmy nawiasem, że powieści typu „serii Jamesa Bonda", mimo iż całkowicie przeciwstawne powieści milicyjnej w swojej ideologicznej treści, reprezentują podobny strukturalnie typ i d e o l o g i z a c j i literatury kryminalnej. Mogłoby się wydawać, że jest to nieunikniona konieczność, stojąca przed każdą powieścią kryminalną, a tym bardziej szpiegowską, której akcja osadzona jest w świecie polityki, wywiadu, dywersji itp.: istnieją jednak przykłady literatury wybitnej (np. powieści szpiegowskie Johna le Carrégo), które potrafią tu uniknąć komiksowych schematów.

[36] J. Jastrzębski (*Ewa wzywa 07 – 07 nie odpowiada*, „Odra" 1971, nr 4, s. 43 i n.) wyróżnia typ „milicjanta-gentlemana" i „milicjanta-urzędnika": pierwszy stanowi odwołanie do wzorca „powieści z wyższych sfer", drugi – raczej do literatury „małego realizmu". Na odwoływanie się powieści milicyjnej do międzywojennych konwencji romansowych zwraca też uwagę A. Helman, *Między dydaktyką a tradycją (Polska powieść kryminalna)*, w: *Szkice o sztukach masowych w Polsce*.

[37] Por. obserwacje na temat tego typu bohatera: K.T. Toeplitz, *Zbrodnia po polsku*, w: *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, s. 153–155.

[38] Por. na ten temat obserwacje i obliczenia statystyczne Martuszewskiej, dz. cyt., s. 100.

[39] Por. P. Kuncewicz, *Poetyka powieści produkcyjnej*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, s. 141–157. Skojarzenie z powieścią produkcyjną nasuwało się często krytyce (zob. K.T. Toeplitz, *Zbrodnia po polsku*; J. Jastrzębski, dz. cyt.).

[40] W artykule pt. *Podejrzany w kasie pancernej, czyli: Jak „kryminały" polskie upowszechniają świadomość prawną*, „Nurt" 1971, nr 12, udało się opublikować zestawienie niektórych scen z powieści milicyjnych z odpowiednimi przepisami kodeksu postępowania karnego, których te sceny były pogwałceniem. Por. też J. Jastrzębski, dz. cyt., s. 44–45.

[41] K.T. Toeplitz, *Zbrodnia po polsku*, słusznie zwraca uwagę, że ukazanie detektywa jako „szarego człowieka" jest w powieści milicyjnej próbą wyjścia z tej trudności. Por. także uwagi Jastrzębskiego, dz. cyt.

[42] K.T. Toeplitz, *Zbrodnia po polsku*, s. 150 i n.

[43] O problematyce „mylnych tropów” zob. D. Sayers, *Aristoteles über Detektivliteratur*, w: *Der Kriminalroman...*, t. 1, s. 133; R. Alewyn, dz. cyt., s. 375–379.

[44] Termin K. Bartoszyńskiego, *Z problematyki czasu w utworach epickich*, w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967, s. 62.

[45] Mowa pozornie zależna jest w takich sytuacjach szczególnie wygodna, umożliwia bowiem zachowanie pozorów „wierności rekonstrukcji” wszystkich poszlak (z myślami bohaterów włącznie) przy jednoczesnym uwzględnieniu nadrzędnego punktu widzenia narratora: nie można się więc dziwić, że bywa nadużywana (zob. szczególnie twórczość B. Gordon czy A. Kłodzińskiej).

[46] O „czytelniku pouczanym” pisze Martuszewska (dz. cyt., s. 111 i n.), trafnie porównując pod tym względem powieść milicyjną z tendencyjną powieścią pozytywistyczną.

[47] Jak każdy schemat, tak i ten jest grubym uproszczeniem. Przede wszystkim – pomijamy w nim fakt, że wiedza bohatera i odbiorcy narasta w sposób dynamiczny od początkowej niewiedzy do pełnego uświadomienia (por. R. Alewyn, dz. cyt., s. 376). Nasz schemat odnosi się raczej do pewnego synchronicznego wycinka fabuły, powiedzmy, do którejś ze środkowych faz śledztwa, kiedy to i detektyw, i odbiorca dysponują już określoną sumą wiedzy.

[48] Wykorzystuję tu pewne obserwacje Martuszewskiej, dz. cyt., s. 96 i n.

[49] Tamże, s. 99.

[50] Por. obserwacje Toeplitza, *Zbrodnia po polsku*, s. 132–135, który właśnie w tych werystycznych skłonnościach widzi przyczynę ogromnej popularności powieści milicyjnej tuż po roku 1956.

WYKAZ SKRÓTÓW UŻYTYCH W ROZDZIALE VI

[1] [Na końcu książki Barańczak umieścił *Notę bibliograficzną*: „Poszczególne rozdziały tej książki publikowane były wcześniej w formie osobnych szkiców w następujących czasopismach i książkach zbiorowych: Rozdz. I: «Krytyka» nr 3, zima 1978. Rozdz. II: «Twórczość» 1975, nr 7. Rozdz. III: *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973 (pt. *«Nasza wola – Polska gola!». O transparentach kibiców piłkarskich*). Rozdz. IV: «Odra» 1975, nr 1 (pt. *Broniewski prawdziwy i Broniewski z akademii «ku czci»*; redakcja bez porozumienia ze mną opuściła przypisy). Rozdz. V: «Pamiętnik Literacki» 1974, z. 3 (pt. *Piosenka i topika wolności*). Rozdz. VI: *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków 1975 (pt. *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*). Z wyjątkiem rozdziału I, w którym dokonałem jedynie nieznacznych

poprawek, wszystkie pozostałe ukazują się obecnie w formie gruntownie przeredagowanej, z licznymi zmianami i uzupełnieniami. *St.B.*” – przyp. red.]

* * *

[1] Gwoli ścisłości: powieść Harriet Beecher Stowe ukazała się w 1852 roku (wszystkie przypisy w tej części – A.P.).

[2] M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Gdańsk 1972.

[3] Tekst jest omówieniem książki Marii Janion *Humanistyka: Poznanie i terapia*, Warszawa 1974.

[4] M. Haraszti, *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism*, tłum. K. Landesmann, S. Landesmann, S. Wasserman, New York 1987.

[5] Barańczak ma rację: piosenka *Que Sera, Sera* (*Whatever Will Be, Will Be*), autorstwa Jaya Livingstona i Raya Evansa, pochodzi z 1956 roku, zaśpiewała ją Doris Day w filmie Hitchcocka *Człowiek, który wiedział za dużo*.

[6] Tekst jest omówieniem książki Jana Kotta *Płeć Rozalindy. Interpretacje. Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Kraków 1992.

[7] Wywiad nie był chyba autoryzowany, stąd niedokładny zapis. Barańczakowi chodziło najprawdopodobniej o *I Koncert fortepianowy b-moll*.

[8] Tytuł wywiadu jest nadużyciem, o które zasadnie można podejrzewać redakcję. Barańczak mówi o licznych recenzjach publikowanych w Stanach po wydaniu nowej książki oraz o rozsyłaniu, jeszcze przed jej premierą, prowizorycznych egzemplarzy recenzyjnych. „Ale żeby ta procedura działała, potrzebna jest silna krytyka literacka, złożona z recenzentów piszących nie tylko wnikliwie i błyskotliwie, ale także regularnie i punktualnie. Taka krytyka w Polsce obecnie nie istnieje” (tamże, s. 8). Ostatnie zdanie zostało w tytule, hm, uogólnione.

[9] Program Wojciecha Cejrowskiego.

[10] Wilhelma Müllera, do których Schubert skomponował cykl pieśni *Winterreise*.

[11] Chodzi o Frances McDormand, rozmówczyni źle usłyszała i nie skojarzyła nazwiska znakomitej aktorki.

[12] W polskim obiegu ten film braci Coenów znany jest jako *Śmiertelnie proste* lub *Prosta sprawa*.

Posłowie

[1] A. Falkiewicz, *Takim ściegiem:*, Wrocław 1991, s. 100. Zachowano ortografię oryginału, w tym pomyłkę w pisowni nazwiska powieściowej postaci oraz charakterystyczne dla Falkiewicza skróty nazwisk kończone samogłoskami.

[2] Termin „kultura masowa", którym najczęściej posługiwał się Barańczak, uznany został z czasem przez badaczy i krytyków za nazbyt aksjologiczny, czyli w tym wypadku taki, który zakłada lub co najmniej sugeruje negatywną ocenę tego obszaru kultury. Dla autora zebranych w niniejszym tomie tekstów „kultura masowa" była pojęciem opisowym, którego przedmiot powinien być wartościowany w znacznie bardziej złożony sposób (powrócę jeszcze do tej kwestii). Dzisiaj tę dziedzinę kultury określa się najczęściej jako „kulturę popularną", sformułowanie takie postrzegane jest jako (bardziej) neutralne. Wprawdzie niektórzy badacze odróżniają kulturę „masową" od „popularnej", brak tu jednak miejsca na omawianie terminologicznych dystynkcji. Oba pojęcia traktowane są w *Posłowiu* synonimicznie.

[3] A. Falkiewicz, dz. cyt., s. 101.

[4] S. Barańczak, *O pisaniu wierszy*, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 237–240.

[5] Tenże, *Tablica z Macondo albo Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, w: tegoż, *Tablica z Macondo*, dz. cyt., s. 224.

[6] Zob. tegoż, *Człowiek, Który Za Dużo Wie*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 358–357. Znamienne, że i tym szkicem – gdzie poezja raz jeszcze przeciwstawiona została nader niesprzyjającemu światu – zamknął Barańczak autorską antologię esejów.

[7] Zob. tegoż, *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Warszawa 1980, s. 1–2.

[8] Tenże, *Co jest grane*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2014, s. 164. O wierszu tym zob. D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995, s. 79–81; T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkic o poezji „Pokolenia 68"*, Warszawa 1985, s. 170–171. O *Co jest grane* oraz innych wierszach, prozie i eseistyce Barańczaka, w których pojawiają się motywy kultury popularnej, pisałem obszerniej gdzie indziej, zob. A. Poprawa, *Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Barańczaka*, „Literatura i Kultura Popularna" III (1992).

[9] Gwoli ścisłości: Wołyński przebywał w kraju i był internowany w czasie, gdy poemat powstawał, natomiast w momencie publikacji tomu przebywał już od paru lat na emigracji w USA.

[10] S. Barańczak, *Przywracanie porządku*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, s. 281–282.

[11] Z. Herbert, *Potęga smaku*, w: tegoż, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, s. 93.

[12] Przytoczenia z Barańczaka, jeśli nie podano inaczej, według niniejszego wydania.

[13] Zob. [tekst wydawcy], w: R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, okł., s. IV.

[14] R. Barthes, dz. cyt., s. 32.

[15] Tamże, s. 116.

[16] Zob. tamże, s. 129–131.

[17] Tamże, s. 293. Więcej o paraleli między Barthes'em a Barańczakiem napisałem gdzie indziej, zob. A Poprawa, *Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze*, w: *„Obchodzę urodziny z daleka..." . Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007.

[18] Zob. A. Rogulska-Kołodziejska, *Przypadek Stanisława Barańczaka*, w: *Kariera pisarza w PRL-u*, red. M. Budnik, K. Budrowska, E. Dąbrowicz, K. Kościewicz, Warszawa 2014, s. 388.

[19] M. Głowiński, *Felieton*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 151.

[20] S. Barańczak, *Perswazje „Perswazji". (O retoryce felietonowej – na przykładzie Hamiltona)*, „Teksty" 1972, nr 6, s. 102.

[21] Badaczka, która zwróciła uwagę na czasową zbieżność felietonów z „Nurtu" i artykułu z iblowskiego dwumiesięcznika, pojawiające się napięcie komentuje nieco inaczej: „Rozważania Barańczaka z pewnością były dalekie od wtłaczania odbiorcy w sztywne ramy konwencjonalnych zachowań. Krytyk szukał porozumienia ze swoim czytelnikiem, ale jednocześnie liczył na aktywną i samodzielną refleksję, która miała towarzyszyć lekturze. Perswazyjne właściwości felietonu wykorzystywał więc w celach dydaktycznych, wierząc w możliwość nauczenia odbiorcy krytycznego podchodzenia do rzeczywistości". J. Dąbrowska-Samaszko, *Krytyka literacka, publicystyka i eseistyka Stanisława Barańczaka*, Poznań 2016, s. 59–60.

[22] Por. J. Katz-Hewetson, *Odbiorca bez wyboru – o kulturze masowej w Polsce*, „Puls" nr 18 (wiosna–lato 1983), s. 155–156.

[23] Pożyczam tu kapitalne wyrażenie autora niniejszej książki zapisane przezeń przy innej okazji. Zob. S. Barańczak, *Samobójstwo sandaueryzmu*, w: tegoż, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Poznań 1990, s. 142.

[24] Przypadek Ien Ang omawiam i cytuję za: J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Kraków 2003, s. 24–30.

[25] Zob. L. Neuger, *Uciekające imię*, w: *„Obchodzę urodziny z daleka..."*, s. 10. Autor przedstawia negatywną reakcję władz na *Książki najgorsze* i podobną w środowisku uczelnianym na wygłaszane na konferencjach referaty, które złożyły się na *Czytelnika ubezwłasnowolnionego*. *Książki najgorsze* były cyklem pamfletów na popularne kryminały (choć nie tylko), ogłaszanych przez Barańczaka pod dubeltowym pseudonimem Feliks Trzymałko i Szczęsny Dzierżankiewicz w krakowskim „Studencie" od sierpnia 1975 roku. Rubryka, wskutek odgórnych nacisków, nie utrzymała się długo. Później kontynuował ją autor w drugoobiegowych „Biuletynie Informacyjnym" i „Zapisie", kilka zaś tekstów napisanych jeszcze zostało dla „Gazety Wyborczej" w 1993 roku. Zob. S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich. 1975–1980 i 1993*, Kraków 2009.

[26] Choć niektóre wpisy porażają amatorszczyzną. Zob. np. fragment relacji ze spotkania: „Następnie zdecydowano, że lektura rozprawy St. Barańczaka zostaje odłożona do czasu, aż każdy Klubowicz otrzyma egzemplarz i zapozna się z nim samodzielnie (ksero obiecał wykonać spóźniony Klubowicz Andrzej B.)". http://www.archiwum.klubmord.com/info/klubowe-wieczory.html (dostęp: 25.06.2017).

[27] T. Cieślak-Sokołowski, *„Purenonsense'owy dowcip". Kilka uwag na marginesie książki Barańczaka „Czytelnik ubezwłasnowolniony"*, w: *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010, s. 194.

[28] Tamże, s. 204.

[29] Zob. tamże, s. 195, 200.

[30] J. Sławek, *Czytelnik uwolniony? Perswazja we współczesnej informacji prasowej*, Poznań 2007, s. 56.

[31] Jerzy Łukaszewicz w latach 1971–1980 był sekretarzem KC PZPR odpowiedzialnym za prasę i propagandę. Taki biogram wystawił mu Kisiel: „Była to najszkodliwsza postać z punktu widzenia samej partii, bo to on tak zdenerwował literatów. Robił listy literatów – których wydać, których nie wydawać. Demagog, dyktator i w rezultacie doprowadził do wszystkich buntów. Więc dla nas może odegrał pozytywną rolę, ale dla partii jak najgłupszą. Przejął się tym wszystkim i po okresie «Solidarności» umarł na serce. Może przed śmiercią zrozumiał swoje błędy". S. Kisielewski, *Abecadło Kisiela*, Warszawa 1990, s. 63. Łukaszewicz zmarł zresztą w roku ukazania się *Czytelnika ubezwłasnowolnionego*.

[32] Zob. *Nowe mitologie*, red. J. Garcin, tłum. A. Kocot, Kraków 2010.

[33] Zob. M. Spis [Ł. Plesnar], *Tyrania słów*, „Arka” 1984, nr 9, s. 99–105. Inny drugoobiegowy recenzent stwierdził natomiast: „Książka Stanisława Barańczaka jest bardzo aktualna. Staje się kroniką dziwnych ludyczno-ideologicznych wytworów kultury masowej, przynosi teoretyczne uogólnienia na ten temat, lecz przede wszystkim uświadamia mechanizmy ogłupienia i zniewolenia umysłów oraz, co z tego wynika, może wytworzyć u odbiorcy tej pracy zdolność analizy form «ukrytej» propagandy (lub tylko mniej jawnej), odruch obronny, krytyczny dystans. Może uzbroić czytelnika, po lekturze książki już mniej ubezwłasnowolnionego, w narzędzia pojęciowe, przy pomocy których będzie on mógł wypowiadać swoje wątpliwości”. XX, [nota], „Promieniści”, nr 38 (28 V 1984), s. 2.

Sztuka Czytania

NOWA SERIA Wydawnictwa Ossolineum

Książki o literaturze, ale także o sztuce czy kulturze masowej, które same mają walor literacki. Nie wierzymy w obiektywną wiedzę o wytworach ludzkiej wyobraźni, natomiast chętnie damy się przekonać komuś, kto dysponuje niepowtarzalnym stylem.

Czytanie może być sztuką także wtedy, kiedy interpretator posiada nadzwyczajną sprawność albo kiedy widzi swój przedmiot z wyjątkowej perspektywy.

Kwintesencją serii są książki pisarzy o pisarzach.